

دكتور نعيم عطية

# ترفة العيون







اقرا

تصديق اولت كل شهر

[ ٤٨٧ ] - مايو - ١٩٨٣

رئيس التحرير أنيس منصور



ركتور نعيم عطية

# نزلة العيون



دار المغاري



## إهداء

إلى

الفيلسوف الأديب

قؤاد كامل

الذى كلما أمسكت بقلمى المتواضع لأكتب فى الفن كلمة  
أضاءت فى وجدانى ثقافته الرصينة وشخصيته الحلوة

ن . ع .





## ما الجمال .. ؟ هل هو نفاق اجتماعي .. ؟

فليهنأ العالم بالجمال والمتعة :

كان المصور الفرنسي أوجست رينوار ( ١٨٤١ - ١٩١٩ ) من أكثر الفنانين اهتمامًا بالجمال الذى سجله فى لوحاته . ويقول موضحًا فلسفته فى الفن والحياة :  
إنى أرفض كل التعاسة التى فى هذه الحياة ، أنا الفنان الفقير الذى لا أملك فى غرفتى شيئًا على الإطلاق ، أرفض الفقر ، وأريد للعالم أن يكون فى ثراء لوحاتى ، فى بهائها ، فى غنائيتها ، فى ألوانها ، فى نعومتها . فليهنأ العالم بالجمال والمتعة ، وليسقط الفقر والذل ، وليفرح الإنسان ، فعلى الأرض السلام ، وبالناس المسرة ، هذه هى أعمق الحكم ، وهذه هى فلسفتى ، إذا كنت فقيرًا ، لا أبيت إلا عند رفاقى من الفنانين وأجلب من أحد الأصدقاء كسرة خبز جاف لعشائى ، فلتكن لوحاتى للناس جميعًا : الأمل ، التنهيدة ، الحلم ، الابتسامة ، الشوق ، وأيضًا فرحة الحياة وزهرة العمر....

ثم يمضى الانطباعى الكبير رينوار فيقول : « أحب الوجنات الوردية ، والشفاه الندية ، أحب المرأة الفاتنة ، وأحبها أكثر عندما تترين بالثياب ، والقبعات ، والدانتيل ، والأحذية المخملية والقفايزات الحريرية والأقراط والقلائد . لن أرسم فى لوحاتى فقراً ، ولا جوعاً ، ولا مرضاً ، لأننى أعرف الفقر والجوع ، وأحس بالأوجاع فى مفاصلى وعظامى ، قد لاتكون لهذه المتع التى أودعها لوحاتى قيمة ذات بال بالنسبة لمن يعيشها فعلاً ، وشيع منها ، ولكن بالنسبة لمن كان محروماً مثلى فهى تعنى الكثير » .

وقد ظل رينوار حتى أخريات أيامه يبحث عن الجمال ، وتبدو نساؤه المستحبات كما لو كنّ قد جئن إلى لوحاته مع مشرق الإنسانية . ولهذا فإن مستحبات رينوار مخلوقات من نوع آخر ، إنهن يفجرن مافى القلب الإنسانى من توق إلى الصحة الموفورة ، وإلى الشباب السخى ، وإلى نصارة لا يطولها الذبول أو المرض . ولذلك أمكن أن يعتبر عالم رينوار الجمالى عالماً يقف عند مفرق الطريق بين الواقع والمثال ، بين الموضوعية والخيال ، فهو يتعدى دون وعى منه اليومى العابر إلى الأبدى الذى لا يتطرق إليه الزوال . هذا كثر الفقير رينوار الذى دبّت الأسقام إلى جسده وخلفت له الأوجاع .

ولكن فلنستمع إلى زميله الانطباعى الكبير إدجار ديجاه ( ١٨٣٤ - ١٩١٧ ) ، يوجه إليه الانتقادات فيقول « إن نساءك ، يارينوار ، بدينات مرفهات ، ينضعن كسلاً ودعةً ، إنهن جميلات وكفى ، وإنه لجمال أجوف » . ثم يستطرد ديجاه فيقول : « انظر إلى فتيات الباليه عتدى ستجد أن العالم الجميل الذى شيدته أنا يخفى تحت طياته الشقاء الذى تكابده تلك الفتيات ليظهرن على المسرح مثل فراشات مضيفة كل ليلة . إن نساءك يارينوار يقتربن كثيراً من نساء المصور الفلاندرى بيتر رويتر ، ولكن مع الفارق ، إن نساء رويتر أسطوريات

ونساءك أنت عصريات فقدن نكهة الأزمان الخوالى .

ويبين من هذا الجدل حول الجمال بين علمين من أعلام فن التصوير المعاصر ، أن الجمال قد لا يقتصر على النظر إليه باعتباره من نتاج الطبيعة فحسب ، بل يمكن أن يدرج في مفهوم الجمال قيم اجتماعية أيضاً . وإذا كان رينوار أراد أن يقف عند المظهر الخارجى للجمال ، فإن ديجاه صوب إلى الجمال نظرة أكثر تغلغلاً بهدف الصدق واستجلاء مزيد من الحقيقة .

وإذا نظرنا إلى لوحات ديجاه فسنجد فيها الأجساد هزيلة ، نافرة العظام ، صورت بلا إشفاق ، وبمجرد رغبة في الوصف لا ترحم ، بلا غنائية تمجدها ، بلا دفاع أو عزاء أو هجاء ، رؤية لا براءة فيها . لا تبغى إثارة الإعجاب ، عطشى إلى المعرفة كى تصف ، وإلى الوصف كى تعرف ، مضحية بكل شيء فى سبيل التعبير عن الحركة .

فن قاس ، يزيده قسوة وهج اللهب والظلال المنعكسة على البشرة من مصاييح المسرح ، مجسمة الوجئات الغائرة والظهور المحدودة . وعندما تشتعل الألوان الطباشيرية تلمح تحت الثريات وضاءة خلافةً للوحات البالية براقصاتها المنغمسات فى دوامة الرقص بأرديتهن الهفهافة ، ومساحيقهن الصارخة . لا راحة فى عالم الرقص . السكون شيء مكره عليه . مجرد لحظة مؤقتة ، لحظة انتقالية . الخطوات محسوبة ، والوقوف على أطراف الأصابع . ما هو طبيعى فى عالم الرقص ليس طبيعياً فى عالم الحياة ، الرقص حركة مجردة ، امتداد فى الزمان والمكان . الراقصة ليست امرأة ترقص لأنها - على حد قول الشاعر مالارميه - ليست امرأة ولا ترقص ، إنها شكل ، طيف ، نسمة ، حلم ، مخلوق لا مثيل له ، فريد نادر ، شفاف ، رقيق ، جسم بلوى نورانى ، ثوب من الحرير الهفهاف المتطاير .

ويبين لنا من ذلك أن الجمال يتأتى هنا من عملية تصعيد للواقع إلى ما هو أعلى

من أن يكون لحمًا وعرقًا ، ويصبح الجمال أطيافًا وعطورًا وأضواءً ؛ وذلك بفضل ما لدى الفنان من قدرة على أن يذيب الملموس في ألوانه وظلاله . ولا شك أن الجمال في اللوحة التشكيلية كثيرًا ما يأتي من إتقان الفنان لصنعتة ، وعندئذ كما يكون الجمال من فيض الروح يكون أيضًا نتاج اليد المدربة .

وقد كان « ديجاه » شخصًا صعب الإرضاء ، يقسو على نفسه كما يقسو على الآخرين ، وبينما صور هذا الفنان العملاق للمرأة أجمل اللوحات ، ظل ناقدًا على النساء ، كارهاً لهن . وقال لصديق له ذات مرة : « أنا لا أرسم المرأة ذاتها بل أصورها على أنها حيوان جميل ، حركاته رشيقة ، وإيحائوه بالألوان غنى . المرأة التي أغرقها في أضوائى ليست المرأة التي تعرفها أنت باعتبارك رجلاً من لحم ودم ، بل هي فراشة تتألق تحت ضوء مصباح ، وربما احترقت بناره بعد هنيهة ، النساء والفتيات في لوحاتى لسن جميلات . قسماهن بليدة ، لكن الجمال يأتي من خارجهن ، من الأضواء التي تنعكس على قسماهن وثيابهن ، على حركات الذراع المرفوعة والساق المثنية ، والعنق المبطوط ، والنظرة المتعبة . الراقصة مثل جواد السباق عنقه ممدود ، وسيقانه مشدودة والعرق يتصبب على جسده العارى اللامع ، كما لو كان يرتدى ثوبًا من الحرير الفاخر » .

ويبين من ذلك أن المرأة بالنسبة لمسيرة الفنان نحو الجمال ليست سوى معبر ، لا يقف عندها لذاتها بل لما تفجره فيه من ألوان وظلال ونحيط وتكوينات ، فهي إذن مجرد تجربة وجود ، لكنها ليست الوجود ذاته .. ولهذا أيضًا فإن كثيرًا من المصورين لم تكن أقرب النساء إليهم وأصدقهن بهم معبره إلى عالمه الجمالى . وذلك كما قلنا لأن المرأة بالنسبة للفنان ليست هي المرأة بالنسبة للرجل العادى .



## إطمسوا العيوب :

ولنستمع الآن إلى ما كان يقوله أحد أساتذة الفنون الجميلة لطلبته ومنهم المصور العبقري هنرى دى تولوز لوتريك ( ١٨٦٤ - ١٩٠١ ) ، لأننا بعد أن ننقل أقوال ذلك الأستاذ ، ستبين من خلال مفهوم الجمال لدى لوتريك بعداً جديداً لا نستغنى عنه ، كى نفهم ما طرأ من تحول على مفاهيم الجمال فى القرن العشرين .

يقول الأستاذ كورمون : « إن النساء الثريات كثر للفنان ، ولهذا فإنه يجب أن يتصرف نحوهن بلباقة وحصافة . وعندما ترسموهن عليكم دائماً ألا تضخموا الأنف ، وأن تظهروا القم كبرعم وردة صغيرة . وأن توسعوا من العيون وتطيلوا العنق . عليكم أن تهتموا بإبراز استدارة الكتفين ، وليونة الذراعين ، وبروز النهدين ، ونحافة الخصر . هذا ماتحبه النساء اللاتى سيدفعن لكم بسخاء كى ترسموهن . ومن المهم جداً أن تطمسوا التجاعيد وتخفوا التآليل والبثور وغيرها من العيوب . كما يجب عليكم الاهتمام بالقلائد والأقراط والخواتم وغيرها من المجوهرات لإبراز ثراء السيدة الجالسة أمامكم . وباختصار ، تملقوا النساء اللاتى ترسموهن . يجب أن تبدو اللوحة أنموذجاً فى الأناقة والركة والثراء ، لا تخجلوا من النفاق . إنه كالأكاذيب التى يستخدمها الطبيب فى علاج مريضه ، إنه وسيلة متعارف عليها لترويج لوحاتكم » .

يبين من ذلك جيداً أن صنّاع الجمال من المصورين قد يتردّون فى فخ النفاق ، وعندئذ يصاب المرء بالغيثان إذا جال ببصره فى اللوحات الجميلة التى ترخر بها القصور ودور الأثرياء والأوساط الرسمية أو شبه الرسمية . ولكن يظل من الفنانين المخلصين من يتمرد على مثل تلك النماذج الراجحة للجمال ، الذى يمكن أن يسمى بالجمال التجارى .

وقد كان لوتريك واحداً من هؤلاء الفنانين المخلصين ، فكتبت الصحف ضده تقول : « إنه يصور لوحاته في يثاات قدرة وبسخرية متعمدة من الذوق العام ، بألوان غير نقية ، تبزغ منها مخلوقات مريعة هي أشباح الفقر والرزيلة » ، و« هو يمثل التزعة الحديثة في الفن المعاصر ، ألا وهي نزعة الابتذال وعبادة القبح » على أن تلك الصحف أيضاً لم تستطع أن تنكر أن تصاوير لوتريك « تنطوى على درس في الجراحة الأخلاقية » .

لقد بحث لوتريك بشجاعة عن الجمال في الأنماط البشرية المتجردة عن الزيف والكذب .. ووجد في النفوس الملطخة مألذب لوحاته بالخطوط والألوان التي ماكان يقدر عليها إلا من كان مثله أريب الصنعة ، مرهف الحس ، قاسى الملاحظة . وقد فضل لوتريك الوجوه الشاحبة ، والأجساد المجهدة المستهلكة التي مازالت تحتفظ بجذوة أخيرة من الحرارة الإنسانية .

### قوة التعبير بدلاً من جمال التعبير :

وإذا كانت المرأة عند رينوار مجرد حيوان جميل يفيض حيوية ويتفجر صحةً ، فذلك لأن « الانطباعية » التي انتمى إليها هذا الفنان كانت فناً قائماً على انطباعات بصرية بحتة . ولكن « التعبيرية » التي غزت الفكر التشكيلي بعد ذلك أرادت أن تتغلغل إلى ما هو أعمق من السطوح الظاهرية ، لإبراز الأشياء على ما هي عليه . وقد تعرضت الأشكال المألوفة بسبب ذلك لما سمي « بالتحريف » أو « التشويه » وذلك خدمةً لتلك الحقيقة الداخلية التي أضحت أغلى من الانسجام البصرى للمرئيات . وحلت بذلك « قوة التعبير » محلّ « جمال التعبير » مما برر إجراء مسخ الكائنات وإبرازها في هيئة ليس ثمة ما يمنع من أن تكون منفرة ، وذلك لتحقيق الصورة في قلب المتفرج صدمةً ، فقد أضحى هذا المنهج الجديد الذي سمي

بالعبرية يسمح باستخدام الوسائل الفنية لرجّ الجمهور وإيقاظه من سباته ، كى يفتح عينيه ، فى دمامة الواقع الذى يعيشه ، ومن ثم بدت فى التعبير رنة نقد للأوضاع المستتة ، واحتجاج اجتماعى .

ولم يعد الشبه الخارجى فى لوحات الأشخاص هو المهم ، بل صارت الدلالة العاطفية هى التى تستهوى التعبيرين . وأصبح الإنسان فى جميع حالاته - لا فى أبهى حالاته فحسب ، كما كان عند أساتذة عصر النهضة - موضوعاً جديراً بالتصوير فى نظرهم . وقد صوروه مريضاً ، خائفاً معذباً ، مهاناً ، متزويماً ، ضائعاً فى شوارع المدينة ، فاقداً لهويته ، بل فى أغلب الأحيان استطاع الفن من خلال التعبير أن يصير هادفاً ، فإن لوحة أم فقيرة ، أو فلاح ميت ، أو عاهرة يمكن أن تكون اتهاماً عنيفاً . كما يرجع التأثير الباهر الذى تحققه بعض الأعمال التعبيرية على الأخص إلى الاستخدام الجرىء للألوان القوية غير اللطيفة . كما اكتسب اللون فى بعض لوحات التعبيرين وظيفة أخرى ، فبدلاً من أن يعكس مظاهر الواقع أضحى رمزياً ، ولذلك رأينا فى اللوحات التعبيرية الوجوه الخضراء ، والجياد الزرقاء ، والبحار الصاخبة ذات الأمواج الحمراء ...

وهكذا بدت مسألة جدية بالاعتبار بالنسبة لموقف الفنان الحديث من الجمال ، إنه يستخدم فرشاته وقلمه كثيراً لإعلان تمرد على الأنماط المستتة للجمال . ويطرح بشكل جائر أحياناً السؤال الأبدى : ما الجمال ؟ وقد يقدم لنا تصورات الخاصة أو تصورات تحريضية لا تخلو من الإغراب أو تعتمد التشويه والدمامة ، حتى يثير فى نفس مشاهده إجابات جديدة وأصيلة . وقد يترتب على تصوراته المبتكرة للجمال أن يفتح آفاقاً رحبة للمشتغلين بالأزياء والتجميل ومن على شاكلتهم ، ولعل المثل الذى يجدر أن نذكره فى هذا المجال هو المصور الهولندى كيس فان دونجين الذى

أثارت ألوانه الوحشية البرتقالية والصفراء والخضراء والبنفسجية والحمراء على وجوه نسائه كثيرًا من الابتكارات الخلاقة في الأوساط المعنية ،

### الجمال مفهوم حضارى :

ولا تتبع الرؤية الفنية الحقّة لزماً من الرضاء بالأنماط المستتبّة ، وتمجيد الذوق المستقرّ ، بل قد تنبثق من التمرد على الوسط المحيط بالفنان ، وإذا وضعنا في الاعتبار أنّ مفهوم الجمال على خلاف ما قد يبدو للوهلة الأولى من أكثر المفاهيم اختلافاً عليها ، فإننا نفهم كيف أنّ مصوراً مثل بيكاسو ، بعد أن كانت نماذجه النسائية في « المرحلة الوردية » من فئة على قدر مقبول من الجمال الكلاسيكى ، تحولت منذ لوحته « فتيات أفينيون » ( ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ) تحت تأثير النحت الزنجي ، والترعة التكعيبية إلى ابتداع شخص نسائية على قدر كبير من الدمامة في نظر النقاد المحافظين ، ونذكر من هذه اللوحات على سبيل المثال « ثلاث نساء » ( ١٩٠٨ ) و « امرأة تمسك مروحة » ( ١٩٠٩ ) ثم « نساء على الشاطئ » ( ١٩٢٣ ) و « الراقصات الثلاثة » ( ١٩٢٥ ) و « امرأة على مقعد » ( ١٩٢٧ ) . وقد كفّ الجسد الإنساني الذي طالما هام به إعجاباً فنّانو عصر النهضة الكبار من أمثال ليوناردو دافينشي ( ١٤٥٢ - ١٩١٩ ) وميكائيل أنجلو ( ١٤٧٥ - ١٥٦٤ ) ورافيل ( ١٤٧٣ - ١٥٢٠ ) فعكفوا على تقصّي بنيانه الكامل ، وتحري الانسجام بين أعضائه ، كفّ هذا الجسد في القرن العشرين عن أن يكون الموضوع المفضل لدى فنّانيه . لا شك أنّ ثمة من شغل به مثل الإيطالي اميديو موديليانى ( ١٨٨٤ - ١٩٢٠ ) والفرنسى هنرى ماتيس ( ١٨٦٩ - ١٩٥٤ ) اللذين كما رسما وجوهاً لا انفعال فيها ولا عاطفة ، رسما أيضاً الجسد النسائي في خطوط انسيابية تتضح رقّة وليونة . على أنّ الجمال البدني ووسامة الوجه وحلاوة التقاطيع لم يعد



يعمل لها حساب كبير في فن التصوير على أى حال ، وذلك على الأخص ، لأن هذا الجمال قد أصبح يبدو مجرد أكلوبة ظلالا أن الجمال الطبيعي أمر يختلف فيه تقديرات الناس أنفسهم . ويكفى أن تذكر في هذا المقام تصور شعراء العرب القدامي للجمال الأنثوى ، ونقارنه بتصوير الشعراء الرومانسيين الفرنسيين والإنجليز له مثلاً .

ولكن الجمال مفهوم حضارى متطور أيضاً . فقد تلتقى بأمرأة اكتملت لها مقاييس الجمال كلها ، ومع ذلك فلا حياة فيها أكثر مما في كتلة من الرخام أو الحجر . وقد تلتقى بأمرأة عادية بسيطة وبرغم ذلك تأسرك شخصيتها . كان الإغريق يتطلبون في قامة المرأة التناسب والانسجام وكمال الخط ، لكن الجمال أصبح له الآن عدة جوانب ومظاهر أخرى . وتتزايد هذه المظاهر وتنوع تبعاً للمستويات والمفاهيم الحضارية . كما أن الروابط بين الرجل والمرأة أصبحت مغايرة لروابطها قديماً . ولهذا كله انعكاسه البين على مفهوم الجمال .

قد لا تكون المرأة العصرية جميلة إذن ، ولكنها جذابة . فجمال المرأة اليوم ينطوى إلى جانب القيمة الحسية على قيمة أخرى معنوية ترتبط بالحضارة الحديثة ذاتها . وإذا نظرنا إلى لوحة « النسوة » التي صورها الفرنسي المعاصر فيرنان ليجيه ( ١٨٨١ - ١٩٤٤ ) رأينا عصر الآلة يطل علينا من خلال أجساد ضخيمة متينة البنيان : أعناق كأعمدة صلبة ، شعر ينساب مثل صفائح الزنك ، رؤوس مثل كرات جديدة ، نظرات فولاذية باقية غامضة ، لا نعرف إزاءها ما إذلة كانت هذه « النسوة » تسمعنا وتبصرنا أم أنها لا تسمع ولا تبصر ، لكن هذه الدمى النسائية على أى حال ، تجسد تشوقنا إلى الكمال والقوة ، ولهفتنا إلى التحرر من العجز والمرض والشيخوخة .

## الروائي والحقيقة المرئية

إذا تأملنا الأشياء التي تنصب عليها العين العادية وجدنا أن تنوعها المرئي لا يقع تحت حصر. إن مشاهد الطبيعة الخارجية ومشاهد الطبيعة الداخلية على حد سواء يمكن أن تتتابع على عدسة العين بطلاقة وبلا أدنى قيد. أما المفردات التي تتألف منها الصورة الوصفية ، فهي بحسب تجربة الروائي المخنك ، محدودة نوعياً على الأقل . ويميل عددها إلى النقصان حتى يتأتى للنص أن يكون مقروءاً ومستوعباً . إذ أن عملية تحديد معالم الشيء بالوصف يتطلب مزيداً من الإفاضة في التفاصيل . ويمتد النص الوصفي ويتشابهك إذن تبعاً لتزايد عدد الأشياء في الصورة ، بل وتبعاً لتعقيد بعض هذه الأشياء أحياناً . فلا يكفي لتشييد الصورة الوصفية أن تذكر مفرداتها كأن تقول هناك شجرة ، أو هذا كرسي ، بل يجب أن يستطرد الروائي في بناء الصورة الروائية إلى عرض الكثير من الجزئيات التي يحتاجها المعمار الفني للرواية

ثم يمضى إلى تقصى الروابط بين مفردات الصورة ، ولهذا فإن الروائي يجد نفسه ، حتى لا يتردى في استفاضات لا يحتملها اكتمال الصورة الوصفية ، مضطراً إلى التغاضى عن مفردات كثيرة ليتحاشى ما يتطلبه ذكرها من الدخول في تفاصيل وصفية وتقصى علاقات تتزايد بتزايد المفردات في الصورة . ويخلص الروائي من ذلك إلى تبين أهمية الحذف وجدوى التركيز لتحقيق الصورة القلمية الغاية المرجوة منها في البناء الروائي .

### تناقص الأشياء ولكاثرها :

وتترتب على هذه الظاهرة نتيجتان أصوليتان : أولاً : أن الأشياء الموصوفة في الصورة الروائية بتناقصها الوجوى تجد أهميتها قد تزايدت ، وقدرها قد علا لما تستتبعه من رعاية الروائي لمفردات صورته انتقاء ومعالجة . ثانياً : أن هذه الندرة التى تكتسبها المفردات في الصورة الروائية تزيد الأواصر بينها وثوقاً . إن الشيء الموصوف لا تتضح كينونته في النص الأدبي من مجرد ذكره ، فهو لا يوجد بذاته ، لأن كلاً من مفردات الصورة القلمية يستمد مفهومه ومبرر وجوده من علاقاته بسائر المفردات الأخرى التى تشغل معه الصورة الروائية . وعلى ذلك أمكن القول بأن الأشياء في الصورة الروائية « منفتحة » ، لأن هذه الصورة علاقات متشابكة . ويتوقف تشييد الشيء على وصف الروائي له .

وهذا الوصف قد يقصر ويطول حسب تقدير الروائي وقدراته دون إمكان وضع تحديد مبدئى لما يمكن أن ينتهى الوصف عنده .

وإذ يتعامل الروائي بالكلمات ، أى بأداة تصوير غير مباشرة فسيجد أن الكلمة ذات بعدين : الأول للعين ، والثانى للأذن . ثم يأتى بعد ثالث للذهن أيضاً . وليس يجازى للوصف الإبداعى فى « الصورة الروائية » أن يهمل خصيصة اللغة هذه

وهكذا يبدو العالم الفريد الذى يمكن أن تقيمه الكلمات فى « الصورة الروائية » بما  
يحتويه ذلك العالم من علاقات مجازية يمكن أن توحى بالعديد من الصور البعيدة  
التي لا يمكن إلا للكلمات أن تقيمها بما لها من إيقاع سمعى وبصرى وذهنى على  
ما تقدم . فالإيحائية التي للصورة القلمية أمر أبعد مدى وأشد تغلغلاً من الإيحائية  
التي لأي صورة من نوع آخر ، كالصورة السينمائية مثلاً ، وذلك على الأخص متى  
تأتى للقارئ أن يتنبه إلى علاقات التداعى التي تولدها الكلمات ..

وقد ذهب بعض الكتاب إلى تقسيم غريب للفنون ومن هؤلاء الكاتب الكبير  
بول فاليرى فى كتابه « مصيرنا والآداب » فقد قال : « إن الجانب الوصفى من  
الأعمال الأدبية يمكن أن يستبدل به تصوير مرئى . إن مناظر الطبيعة والبهائم  
لن تكون مما تمتد إليه الآداب . وستفوت من استخدامات اللغة . وبالمثل فقد ذهب  
أندريه برتون فى « إعلان السيرالية » إلى أن وفرة التصوير الفوتوغرافية من شأنه  
إلغاء الوصف من النصوص الأدبية .

وبعبارة موجزة ، فإن « الوصف » بالنسبة لهؤلاء الكتاب ليس سوى بديل  
للصورة التي تلتقطها عدسة الكاميرا ، سواء أكانت الكاميرا الفوتوغرافية أم  
السينمائية . والسبب فى ذلك واضح ، فهم يستندون إلى كل من الوصف والعدسة  
مهمة مشتركة ، ألا وهى « تصوير الأشياء بخلافها » ، ومن ثم كلما كانت  
الإيماءات أكثر اقتراباً من « المضمون المسبق » ( أى من عينية الشيء المصور ) كلما  
حظت بالاستحسان والقبول فى نظر هذا النفر من الكتاب .

ولكن هذه التفرقة تتصف بكثير من عدم الإدراك بمصير الصورة الروائية . فإذا  
كانت الصورة المرئية ستقصي اللغة من بعض المجالات التي كانت تشغلها إلا أن هذا  
الإقصاء مبيتج أن تكتشف اللغة الروائية موضوعاتها اللصيقة بها ، وذلك على  
النحو الذى ظهرت به الفوتوغرافيا فن التصوير من الانشغال بالشبه التسجيلي .



ولنقف ملياً إزاء معنى ( الواقعية ) فقد كان ولا يزال للواقعية تأثير كبير على الصورة الروائية .

ويمكننا أن نلاحظ في هذا المقام أن « الواقعية » تنفرع إلى فرعين كبيرين تبعاً لوجود المؤلف أو عدم وجوده في المخطط الأساسي . فإذا لم يكن المؤلف مُستدعى فنحن إزاء « نظرية مباشرة في تصوير الوجود » . أما إذا تدخل المؤلف فإننا نكون إزاء « النظرية غير المباشرة في رؤية الوجود » ، وفي هذه الحالة الأخيرة يتولد تقسيم جديد : فلما أن رؤية الوجود تقترب بفضل حدس عميق من « العالم الموضوعي » ، وإما أنها تجاهر بالخلجات الذاتية للمؤلف فحسب .

وقد عرفت في صدد « الرؤية المباشرة في تصوير الوجود » طبقتان من الكتاب . الأولى ساذجة تدعى أن الرواية هي الحياة ذاتها . ولئن كانت لا تصرح بذلك فإنها تتكلم عن الشخصيات ، كما لو كانت من لحم ودم ، وكما لو كان بالإمكان الالتقاء بها في الشارع ، حتى ليقول القارئ لو كنت مكان البطل لتصرفت مثلاً تصرف . على أن نمة واقعية أخرى غير هذه الواقعية الساذجة ، هي ما يمكن أن نسميها « بالواقعية الأريية » . وإذا كانت الواقعية الساذجة تجهل معنى الإيماءات والإيماءات في العمل الأدبي فإن الواقعية الأريية على العكس من ذلك تعترف بها . ومن ثم تسلم بأن المخلوقات الروائية إنما تعتمد على طبيعة الإيماءات التي تروى وجودها ، ومن ثم هي تقترب من الحياة الواقعية دون أن تكون والحياة الواقعية شيئاً واحداً ، كما في « الواقعية الحرفية » .

### القلم والفرشاة والكاميرا :

وإذا لم تكن « الصورة الأدبية » نقلاً حرفياً من الواقع ، بل مجرد اقتراب منه ، فما مدى « ملاءمة » ترجمة هذه « الصورة القلمية » إلى « صورة مرئية » سواء

بواسطة ريشة الرسام ، أو الكاميرا الفوتوغرافية ، أو الكاميرا السينمائية ؟  
ولنقرأ في هذا المقام ردًا من الشاعر مالارمي على هذا التساؤل . إنه يقول :  
« أريد كل امتناع عن تصوير كتاب ، لأن كل ما يشير الكتاب لأبد أن يدور في  
مخيلة القارئ » كما كتب فلوير إلى صديق له يقول : مادمت على قيد الحياة ، لن  
أسمح بتزيين كتبى بالصور ، وذلك لأن أروع الوصف يفترسه أضعف الرسم ، فمذ  
اللحظة التى تحدد هيئة الرجل بالقلم على الورق فإنه يفقد خصيصة التعميم التى  
تجعل القارئ يقول وهو يقرأ النص الأدبى : « إنى رأيت هذا » أو : « هذا يجب  
أن يكون » إن المرأة المرسومة تشبه امرأة بعينها . وهذا كل ما فى الأمر . فإذا جرى  
التصوير بالرسم أو العدسة أصبحت الفكرة مقفلة ومكتملة ، ومن ثم تضحي كل  
عبارات الكتاب غير مجدية ، بينما أن امرأة موصوفة بالكلمات تبعث على الحلم بألف  
امرأة . ومن ثم فإننى أرفض رفضًا باتًا كل نوع من التصوير لكتبى .  
ومن ثم لا تقاس قيمة العمل المكتوب بالشبه بين الكائنات المتخيلة والأشياء  
ذاتها ، بل بالتماثل الخاص الذى تتمتع به الإيماءات التى يجمعها العمل المكتوب  
بين دفتيه .

يقول الروائى الكبير مارسيل بروست : « إن ثمة من أراد أن تكون الرواية نوعًا  
من التابع السينماتوغرافى للأشياء . على أن هذا المفهوم لا يعدو أن يكون لغوًا » ومن  
هذه العبارة ذات الدلالة الهامة يمكننا أن نمضى فى استجلاء جانب من خصائص  
كل من « الصورة الروائية » و « الصورة السينمائية » وذلك من خلال استجلاء  
لطسعة « فن السرد » سواء فى مجال الأدب أو فى مجال السينما .

وأول سؤال يستوقفنا فى هذا المقام هو : إلى أى حد يحكم « السرد » العمل  
الروائى ؟ يقول الناقد كلود بريمون فى مقالة بعنوان « وظيفة السرد » : « يجب ، بل  
يكفى أن يحكى ( العمل الروائى ) حكاية . ويستقل بناء هذه الحكاية عن كل

التكنيكيات التي تتولاها بالتقديم . قد يتبدل مقامها من تكنيك إلى آخر دون أن تفقد خصائصها الذاتية . فإن موضوع قصة يمكن أن يستخدم مشروعاً لباليه ، ويمكن أن يُقدّم رواية على المسرح أو الشاشة . واضح من هذا إذن كيف يتنقل الموضوع من ضرب إلى ضرب من ضروب التعبير . إنها كلمات تلك التي نقرأ ، وهي صور تلك التي نرى ، وهي حركات تلك التي نعاين ، ولكن من خلال تتابع الحكاية تروى .

وتفقد هذه النظرية الناقد الذي يتمسك بها ، على ما يبدو إلى نهاية موقف مألوف : فإذا تجسّمت الحكاية المسرودة وأصبحت فيلماً ، أو أفرغت في حركات إيقاعية وأصبحت باليهاً أو تمثيلاً صامتاً إلى آخر ذلك ، فإن هذه التحولات لا تؤثر في بنية الحكاية ذاتها التي تظلّ معانيها واحدة في كلّ الحالات . على أنه متى استخدمت الكلمة أو الصورة المتحركة أو غير المتحركة أو الحركة الإيقاعية لتحكي حكاية فإنها يجب أن تلتزم بتجسيم الحكاية التي تروى من خلال تتابع أحداثها . وليست النتائج المترتبة على هذا الرأي بخافية . فإن أى تقويض لعامل السرد يُعَدُّ كل احتمالٍ لثمّاء الفن الروائي ، سواء في الأدب أو السينما أو غيرها أيضاً . على أن نظرية كلود بريمون هذه أصبحت محلاً لكثير من الجدل والاعتراض إزاء التجارب الطليعية في مجال الرواية الحديثة . فمن المعروف أن القيمة الأولية لهذه التجارب تتمثل في الطريقة التي تتجمع بها منذ الصفحات الأولى مادة الأحداث ، ثم في تحطيم كل تسلسل تتابعي للجزئيات المروية ، فالرواية الحديثة تتم على الأنخص من خلال تركيب الخلايا الوصفية . فليس في الرواية أحداث بمعنى الكلمة ، بل هنالك 'جزئيات' لصور وصفية تومئ إلى وقوع أحداث ليس بينها فنياً أى تتابع تاريخي ، ولهذا فإن العملية الروائية في الرواية التجريبية عملية ترتيب وتنسيق جزئيات الوصف ، أو هي بعبارة أخرى عملية « إخراج » أدبي إذا أردنا أن نستعير

من السينما أحد مصطلحاتها الأساسية .

ومن ثم أمكن بذلك إجراء توسيع في مفهوم الرواية بحيث تستطيع تعريفها بأنها « وضع للجزئيات في موضعها الصحيح » وهذه الجزئيات في الرواية التقليدية تقوم على تتابع الأحداث ، أما في الرواية الحديثة فإنها تقوم على تتابع الإيماءات . ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن التجديد في الرواية الحديثة قد تجلّى بالأخص في إحلال « تتابع الإيماءات » محل « تتابع الأحداث » . أو بعبارة أخرى أصبحت « الصورة الروائية » على الأخص صورة وصفية مركبة من إيماءات متتابعة .

### الرواية والسينما :

وإذا أجرينا مقارنة سريعة بين فنّي الرواية والسينما لتبين على الأخص صلاحيات الصورة القلمية فليس ثمة حاجة إلى جهد كبير للتدليل على الفوارق الأساسية بين هذين الفنين في مضمار الإيماءات . إن الإيماءات المستدعاة بواسطة الصور الفيلمية أكثر اقتراباً للواقع من الصور القلمية . إذ أن الأولى تعدّ ملموسة أكثر من الثانية ، على أن استيعاب الصور الفيلمية يكون باعتبارها على أى حال « واقعاً متوهماً » . فهما كان الشبه بين الصورة الفيلمية والواقع إلا أنها ليست واقعاً بحال . أمّا الصور القلمية فإنها أكثر تجرداً لما للكلمات من قدرة غير مباشرة على الإيحاء بالواقع ، بينما قدرة الصور المرئية على ذلك الإيحاء هي قدرة مباشرة . ويجب أن نلاحظ أيضاً في صدد القدرة على الإيحاء أن الروائي ليس له أن يستخدم إلا أداة الكلمات بينما السينمائي يستخدم في بنائه للصورة الفيلمية أكثر من أداة ، وهي في اجتماعها وتضافرها في يد السينمائي تكمل بعضها بعضاً . فهو يستخدم الصورة والحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية .. وغيرها مما يثبت الصورة الفنية بشكل أوفى ، ومن ثم يقلل لدى المتلقى الحاجة إلى التنقيب في أغوارها



لسيرها واستيعابها كما في حالة الصورة الروائية ، فإن الدور المتطلب من قارئ الصورة الروائية في المشاركة لمعايشتها أكب من الدور المتطلب من متلقى الصورة السينمائية .

كما أنه وإن كانت قدرة السينمائي على التنقل بين الأزمنة والأماكن أكبر من قدرة المخرج المسرحي مثلاً إلا أن قدرة الكاتب الروائي على مثل هذا التنقل تزيد أيضاً على قدرة الكاميرا في هذا المقام ، ولهذا أمكن للصورة الروائية أن تصل إلى أبعاد وأغوار من الحقيقة لا تستطيع أن تجاريها فيها صورة فنية أخرى ، حتى لو كانت هذه الصورة هي الصورة السينمائية . وإذا تصفحنا أية رواية حتى لو كانت موعلةً في التقليدية فلنأناستجد فيها من « الارتدادات الزمنية » أو « الفلاش باك » ما يزيد بكثير عما تستطيعه أكثر الأفلام السينمائية طليعية .

وقد رأينا فارقاً آخر بين « الصورة الروائية » و « الصورة السينمائية » من قبل ، حيث إن الكاميرا قادرة على استيعاب كل ماتقع عليه عدستها ، أما قلم الروائي فهو بحاجة إلى إجراء عمليات مدروسة من الحذف والتركيز حتى تأتي الصورة الروائية مكتملةً من الناحية الفنية .

ولما كان الوصف في الصورة الروائية يتوقف عند دقائق وتفاصيل متناهية في الصغر ، فإن الروائي يتمنى أن يصف ما يعكف على وصفه بالثبات . فإذا تطور المشهد ودبت فيه الحركة فإنه لن يستطيع أن يلاحق التفاصيل في الكل المتحرك . وهذا هو السبب في تفضيل الروائيين الوصافين للمشاهد السكونية ، بينما تتجه الصورة السينمائية من جانبها - وبخاصة مع تقدم صناعة السينما - إلى رحابة لا يتأتى للصورة الروائية أن تجاريها فيها بسهولة ، ولهذا تتفوق الصورة السينمائية في المناظر الخارجية حيث تتجلى الطبيعة في أوج أبعثها وعظمتها . وتتيح حركة الكاميرا للصورة السينمائية إمكانات تجاوز عادة ماتتيحها الكلمات من إمكانات للصورة الروائية .

## هل تسمح بالتقاط صورتك ؟

### امرأة على الشاطئ :

سيدة فرنسية تتناول إفطارها على البلاج وقد عرت صدرها ، التقط أحد المصورين صورتها ، ونشرتها صحيفة « الإكسبرس » ..  
اشتكت السيدة ، لجأت إلى القضاء ، وأقامت الدعوى أمام محكمة جنح باريس استناداً إلى أن ما ارتكب في حقها اعتداء على حقها في الخصوصية ..  
رفضت المحكمة دعواها وردت عليها بأن شاطئ البحر حيث التقطت الصورة المنشورة ليس مكاناً خاصاً ..

إذن ، لو التقط لك أحد صورة ، في مكان عام وعلى الأنخص في الطريق العام ، فهل هذا عمل مشروع ؟ أجل ، فالطريق العام مباح للجميع ، ولا تثير مثلاً على مصور سينمائي صور حركة المرور في الطريق العام ، والتقط بعض المشاهد

ظهر فيها أشخاص من المارة ، ثم أمكن لهم أن يتعرفوا على أنفسهم أو أمكن للغير أن يتعرفوا عليهم بوضوح عندما عرض الفيلم السينمائي ، فلكل أن يجيل بصره في كل مافي الطريق العام ، وفيما يبين فيه للعيان من مشاهد ..

وفي قضية طرحت على محكمة فرنسية ، تعرّف أحد الأشخاص على صورته الملتقطة وهو في أحد الأسواق العامة ، مطبوعة على « كارت بوستال » يضمّ مشهداً من مشاهد ذلك السوق ، باعتباره ترجمة لبعض مظاهر النشاط التجاري والزراعي في الحياة العامة الفرنسية . ولجأ صاحبنا إلى القضاء ، فقضت المحكمة بأنه وإن كان للفرد أن يحرم على الآخرين نشر صورة له في حياته الخاصة إلا أنه إذا كانت صورته قد التقطت في سوق عام ، فإن رؤية الفرد في مكان عام مستباحة لكل الناس ، وليس التصوير في هذه الحالة إلاّ تثبيتاً على الورق لمشهد التقطته عين المصور دون أن يكون ذلك محرماً عليه باعتباره مشاركاً في الحياة الاجتماعية التي تجري في الأماكن العامة . مثل الشوارع والشواطئ وملاعب الرياضة وحلبات السباق . كما حكمت محكمة باريس بذلك بالنسبة لمشهد التقط أمام أحد المعالم السياحية بأحد الميادين العامة ، وظهر فيه بعض الأشخاص بذواتهم ، وأقرت المحكمة للصحيفة التي نشرت هذه الصورة حقها في هذا النشر ، حتى على الرغم من أن بعض هؤلاء الذين ظهروا في الصورة بدّوا في مواقف غير مستحبة للظهور عليها ، وكان هذا التصوير على غير رضائهم بل ودون علمهم ، ولكن ذلك لا يعطيه الحق في الاعتراض على النشر مادام التصوير قد جرى في مكان عام ..

## ومع ذلك لا مانع :

ولا شك أن إباحة نشر الصور الملتقطة في الأماكن العامة قد يسبب لبعض من تلتقط صورهم في تلك الأماكن أضراراً أو مضايقات ، ومع ذلك فإن مثل هذه

الصور لا يمكن أن يحال دون نشرها .

وعلى سبيل المثال ، فقد حدث أن التقط مصور صحفي صورة لرجل وامرأة في وضع يتسم بالألفة الشديدة ، ويقفان أمام بعض المعروضات في معرض عام للسيارات . ثم تبين أن تلك المرأة كانت زوجة لرجل آخر ، غير الذي ظهرت معه في الصورة ..

وفي حالة أخرى التقطت كاميرات التلفزيون الفرنسى مشاهد لحفل عام غنائى راقص ، وظهرت في تلك المشاهد بعض السيدات المتزوجات كن قد حضرن الحفل دون موافقة أزواجهن او خفية عنهم . وقد بعثت هذه السيدات إلى التلفزيون برجاء يلتمسن فيه عدم عرض المشاهد الملتقطة لهن .. ولكن في أمثال هذه الحالات يكون للقط الصورة الحق الذى لا ينازع في إذاعتها أو نشرها ..

وعندما انتشرت ممارسة مهنة التصوير في الطريق العام ، وسببت الصور الملتقطة في الطرق مضايقات للكثيرين ، أصدر عمدة أحد الأقاليم فى فرنسا قراراً يمنع كل مصور محترف من التقاط صور للمارة بالطريق . وعندما أثير أمر هذا الحظر أمام القضاء ، حكم بمشروعية هذا القرار وتأييد ما أملاه ، وذلك استناداً إلى أن تقييد صلاحية المصورين المحترفين فى هذا المجال جاء استجابة لضرورة احترام الشخصية الإنسانية ، حتى يحىء تصويرها خلواً من كل قهر أو خداع بالمفاجأة .. وفى حكم لمحكمة السين الفرنسية ، أثير موضوع أحد الناشرين وكان قد أصدر رواية غرامية مما يقبل عليه الجمهور ، واستخدم ذلك الناشر فى تزوين كتابه صوراً ومشاهد داخلية من شقة خاصة بأستاذة من أساتذة الأدب . وعندما تعرفت هذه الأستاذة على المشاهد الداخلية لشقتها أقامت الدعوى على صاحب دار النشر طالبةً حذف المشاهد من الرواية . وحكمت لها المحكمة بطلبتها ، واستندت فى ذلك إلى أن

المدعية لم تأذن بمثل هذا النشر ، وهو ما يعرضها لتساؤل جيرانها ومعارفها عما إذا كانت ترتضى لنفسها مثل موضوع وأحداث هذه الرواية التى تختلف حياة بطلتها عن حياتها هى ..

وقد علق البعض على هذا الحكم بأنه من المبالغ فيه أن يرسمي مبدأ قائلاً بعدم جواز تصوير مبنى من المباني دون موافقة صاحبه . فهناك من المباني ما يطل على الطرق العامة . ومن حق كل فرد أن يلتقط صوراً للطريق العام وما يطل على جانبيه من واجهات المباني . ولهذا كان من الأسلم أن تقتصر الحماية على المباني النائية عن الطريق العام والمحاطة بأسوار تجعل من المتعذر على عيون الناس أن تتابع ما يجري بداخلها حتى يبدو واضحاً أن صاحب البيت قد انتوى من الأصل إقصاء العامة عن بيته كى ينعم فيه تماماً بالحق فى الخلوة والسرية بفضل طبيعة المبنى وموقعه . وهو ذلك الحق الذى كفلته أيضاً محكمة استئناف باريس للممثل جان فيرا حيث أدانت ما عمدت إليه إحدى المجلات من الإفصاح عن اسم هذا الممثل الحقيقى وعنوانه ورقم تليفونه وعناوين محال إقامته الثانوية ، مما يمكن الجمهور من ملاحظته والتطفل عليه ، ويعرض حرمة حياته الخاصة للاعتداء .

### ممثلة الإغراء فى حياتها الخاصة :

وبالمثل كانت ممثلة الإغراء بريجيت باردو قد تعرضت لاعتداء على حرمة حياتها الخاصة من قبل أحد الصحفيين استطاع أن يلتقط من بعيد صوراً لها فى عقر دارها بملابس خفيفة وهى تحتضن طفلها . وقد حكمت لها المحكمة بمصادرة هذه الصور ، وبالتعويض المناسب عن هذا الاعتداء على حقها بهذا النحو ، وبصفة أعم على حياتها الخاصة ..

ونشر الصورة قد يصيب صاحبها بالضرر ، وذلك على وجه الخصوص عندما

يفضى الاستغلال التجارى للصورة إلى الحطّ من قدر صاحبها أو التقليل من شأنه أو إثارة السخرية منه .

وقد طرحت على القضاء دعوى رفعتها سيّدة وجدت صورتها مستخدمةً للدعاية عن بعض مستحضرات التجميل دون إذن منها ، وقد قضت المحكمة فى هذه الدعوى بأنّه مما يزيد من جسامّة الضرر فى هذه الحالة أن الصورة التى استخدمت سخرت للدعاية عن مستحضرات للتجميل يمكن أن يفترض أن صاحبة الصورة ليست من الجمال والنضارة مما يجعلها فى غنى عن استخدامها . وفى دعوى أخرى أمام محكمة استئناف باريس سجلت المحكمة أن الصورة استخدمت للدعاية عن صبغة للشعر الذى دب فيه المشيب ، وهو الأمر الذى قد يضر بسمعة صاحبة الصورة المنشورة ، وإن كانت المحكمة قد رفضت الدعوى على أساس أن المدعية لم تستطع أن تقدم الدليل على أن الصورة المنشورة هى صورتها .. وقد يحدث الضرر من جراء ما ينشر مصاحباً للصورة من أقوال . وفى إحدى القضايا التى عرضت على المحاكم الفرنسية التقطت صورة لفتى وفتاة متكئين على منضدة بار يحتسيان قهجين من الخمر ونشرت الصورة أول الأمر رفق قصيدة للشاعر جاك بزيفير ، ولم يكن ثمة غبار على هذا النشر ، ولجمال هذه الصورة وقوة تعبيرها تكرر نشرها فى عدّة مجلات بمجلات مختلفة إلى أن انتهى بها الأمر إلى أن تنشر رفق مقال عن تردّى الفتيات الصغيرات فى الفساد وارتياح الحانات لاصطياد الرجال . وهكذا لم يكن الضرر الذى أصاب صاحبة الصورة ناجماً عن نشر صورتها فى حدّ ذاته ، بل من التعليقات التى تضمنها المقال الذى أرفقت به بعد ذلك .

وفى قضية أخرى أوقعت المحكمة الجزاء على أحد ناشرى الصحف لأنّه أشار فى أحد العناوين الكبيرة إلى قضية دعارة معروضة على القضاء ، وأرفق بالمقال صورة



لامرأة ، فأوحى ذلك بأن صاحبة الصورة - على غير الحقيقة - هي إحدى المتهمات في القضية المذكورة .

ومن الأمثلة التقليدية التي استوجبت تعويض صاحب الصورة ، نشر صورة شخص على أنه مجرم وقع في قبضة البوليس بينما تبين أن الصورة المنشورة هي لشخص آخر غير ذلك المجرم . وعندئذ يكون الضرر الذي لحق صاحب الصورة المنشورة محققاً ...

كما حكمت محكمة فرنسية على المدير المسئول عن إحدى المجلات لأنه نشر على غلافها صورة لفتاة في الثامنة عشرة من عمرها ، وعنون النشر بعبارة « وضع النقاط فوق الحروف في مسألة منع الحمل » وطبع على صورة تلك الفتاة أيضاً ثمانية وعشرين دائرة تمثل الدورة الشهرية لحيض المرأة .

وعلى خلاف الحالات السابقة حيث كان الضرر متوافراً ، قد يحدث في حالات أخرى ألا يكون ثمة ضرر فعلى من النشر . وعلى سبيل المثال عندما يعرض مصور فوتوغرافى ، في واجهة محلة صورة سيدة من عملائه ، أو عندما تنشر مجلة من المجلات صورة لأحد المغنين أو العازفين أو الراقصين في أوضاع هي في صميم أدائه لفنه ، فعلى الرغم من عدم استئذانه في هذا النشر فلا مسئولية على المجلة ، لعدم توافر الضرر من نشر هذه الصور العادية لفنان يطالعه الجمهور أثناء عزفه أو رقصه أو غنائه .

### أبعاد جديدة للصورة :

على أن الحق في نشر الصورة عرف أبعاداً جديدة أيضاً عندما اعتبر أن الجلال المعنوى أو الجسدى لنجمة من نجوم السينما أو المسرح أو الاستعراض له قيمة تجارية . وهذا ما أتضح في قضيتي بيتولا كلارك وبريالى .

وفي القضية الأولى التي حكمت فيها محكمة باريس سمح خطيب المغنية المعروفة بيتولا كلارك لإحدى الوكالات بنشر حديث لها مصحوب بصور فوتوغرافية ، وكان هذا الحديث بلا مقابل ، لأن النشر كان يتضمن الدعاية لها . ولكن وكالة الأنباء المذكورة عمدت بعد ذلك إلى التنازل عن اكلاشيات بعض هذه الصور إلى وكالة أخرى تنازلت بدورها عن هذه الصور إلى ناشر استخدمها في نشر قصة بإحدى المجلات الأسبوعية ..

وقد حكمت محكمة باريس لبيتولا كلارك بتعويض مناسب عن الأضرار التي نجمت عن نشر صورتها بالمجلة المذكورة دون إذن منها . وقد راعت المحكمة في هذا التعويض ما كانت ستحصل عليه المغنية المعروفة من مقابل على نشر صورتها لو كانت دار النشر هذه قد التجأت إليها مباشرة لاستئذاتها في نشر صورة لها مع القصة المذكورة .

أما في القضية الثانية التي قضت فيها محكمة النقض فقد كان بريالي قد سمح لبعض دور الأزياء أن تلتقط صورته للدعاية عن ملابسها الجاهزة ، ولكنه عندما رأى صورته هذه تستخدم على صفحات المجلات والصحف على نطاق أوسع من النطاق الذي حددوه لنشر صورته عند السماح بالتقاطها ، طلب تعويضاً عن هذا النشر الموسع وغير المأذون به ، على أساس أنه كان يمكنه لو استؤذن في استخدام صورته بمناسبة هذه الدعاية التجارية الموسعة - أن يطلب مقابلاً على ذلك . وهكذا ، نكون إزاء تطبيقات متنوعة لحق جديد يكفل للفرد ألا يتعرض أحد له ولو بالتقاط صورة واستغلالها على نحو ما ، وبخاصة في أغراض الدعاية التجارية والصناعية .

والآن . ماذا تقول لمن يسألك « هل تسمح لي بالتقاط صورتك ؟ » .

## شمعة في ظلمات الحياة

مهما قيلت الكلمات فإنها قاصرة التعبير عن الرؤية الجمالية التي تفرد بها المصور الهولندي رمبرانت . وترداد الكتابة عن هذا الفنان صعوبةً عندما لا نجد في حياته أحداثاً جساماً أو أبحاداً مثيرةً ، بل على العكس ، ومضت تلك الحياة أول الأمر بالثراء والنجاح ملياً ، ثم مضت إلى الإخفاق الاجتماعي والشقاء .

### ابن الطحان يختار الفن :

ولد رمبرانت في الخامس عشر من يولية عام ١٦٠٦ في مدينة محلية من مدن هولندا هي ليدن ، لأب قروي يعمل طحاناً . أشفق على ابنه عندما فاتحه في رغبته تعلم الفن ، وراح ينصحه بأن يعود إلى صوابه ، ويختار حرفةً فيها الأمان من الفقر وغوائل الدهر .

درس رمبرانت التصوير في أمستردام على يد فنان يدعى لاستمان . ثم رفض أن يأخذ بنصيحة أستاذه بالسفر إلى إيطاليا لاستكمال دراسته هناك ، معلناً بذلك استقلاله عن الذوق السائد في عصره . وعاد إلى ليدن ليلقى نجاحاً كبيراً شجعه على الانتقال إلى العاصمة أمستردام . فأقبل عليه وجهاء القوم وأثرياء التجار حتى اكتظ بهم مرسىه ، وأثقلت عيناه بسخنهم .

وتفويض تصاوير رمبرانت بدفء الحياة ، ولهذا فإن هذه التصاوير لا زالت إلى يومنا تشجينا وتحرك مشاعرنا . وسرعان ما نكشف في أولئك الشخصيات أصدقاء لنا ، لأن الآمال التي تلمع في عيونهم والخلجات التي تنعكس على قسماهم هي آمالنا وخلجاتنا نحن . وقد كان رمبرانت من أوائل مصوري أوروبا الذين أنزلوا التصوير إلى الأرض ، وجعلوا من فنهم مرآة لضعف الإنسان وقوته ، إن تصاوير رمبرانت تنضح بأنفاس البشر ، وتفويض على الاخص بالإيمان والصمود .

### بعد أن اكوى بنار الحياة :

سببت المرأة التي دخلت حياة رمبرانت بعد وفاة زوجته ساسكيا متاعب جمّة له . وعلى الاخص من أقارب الزوجة الراحلة . وقد وجدوا في هذه العلاقة منفذاً إلى امتهانه وتعذيبه . وكانوا من ذوى النفوذ ، فلطخوا سمعته . وأطلقوا عليه الأقاويل . وحذروا الناس من الاقتراب منه والتعامل معه .

لكن فن رمبرانت مضى يعلو ويعلو ، ويبلغ قمماً جديدةً من الإتقان والروعة . في أيام سعادته الأولى صور خيلاء الأغنياء ونزواتهم . أما بعد أن اكوى بنار الحياة ، وذاق مرّها فقد سجّل ذلّ الضعفاء ومعاناتهم . ولناخذ رسماً معبراً من رسوم هذه الفترة . إنه يصور عجوزاً هدته الشمسوخة ، وارتسم على قسماه كلّ مايعتمل في قلبه من حاجة إلى الحنان . مدّ العجوز ذراعه نحو الباب ، فقد تناهت

إلى سمعه من الخارج خطوات ودقات على الباب . وفي لحظة اللقاء يصطدم بقطع الأثاث . ويمضي يتحسس طريقة نحو الباب ، متخبطاً في حركات تجمع بين اندفاع الملهوف وتهيب الضرير . ومن السهل أن نتبين أن عماه حديث العهد ، فلم تألف أنامله محتويات الغرفة بعد ، ولا زال لا يعرف الاتجاه السليم الذي عليه أن يسلكه . وهامى ذراعه اليمنى تهم ضالة شاردة لا تقع على مقبض الباب . .  
وعندما كان رمبرانت يرسم هذا الرجل الضرير كان نظره قد بدأ يزايله هو أيضاً . كان يعرف ذلك ، فالسن يتقدم ، ونخط الشموع المنطفئة يزداد طولاً .

### التغلغل الحنون إلى أعماق الإنسان :

لقد صور رمبرانت وجوه الرجال والنساء لا لكي ينقل ذات القسمات ، ويسجل الشبه فحسب ، بل ليبرز على الأنخص كم تعكس التقاطيع والملامح ما في الأعماق من جمرة متقدة تحت الرماد . كان رمبرانت يبرز لنا مانسميه العالم الداخلى أو الروح الكامنة في إطار المادة . لم يكن رمبرانت ناقلًا بل كان مدققًا فاحصًا ، والحق يقال . إن رمبرانت في تصاويره كان محللاً نفسياً من الطراز الأول . على أننا قلما نجد في لوحات الأشخاص التي رسمها وجهًا سعيدًا . ولكن الوجوه جميعاً يكسوها الجلال والقداسة . كان رمبرانت يشيد الوجه الإنساني مثلما يشيد المعمارى الملهم عمائره الراسخة ، مستخدمًا تدرجًا فريدًا من النور إلى الظلمة . ويمكننا أن نقول إن وجوهه تركيبات كثيفة المادة ، تبدو كما لو كانت قد نحتت من صخر امتزج فيه التلألؤ بالقتامة ، كما لو كانت حليًا من الماس أو الذهب على ثوب من القطيفة السوداء .

ومنى تأملنا لوحات رمبرانت تبين لنا أن سيطرته على صناعته إنما نمت عن خبرته الطويلة على مر السنين . ولنعقد في هذا المقام مقارنةً بين لوحة « السيدة فرانسواز »

التي صورها عام ١٦٣٤ لوحة «السيدة مرجاريتا» التي صورها عام ١٦٦١ .  
كلاهما امرأة مسنة في حوالى الثمانين لكن لوحة رمبرانت المبكرة برغم دقتها  
وإحكامها ينقصها التغلغل الحنون الرقيق والتعاطف المبني على الإشفاق والفهم .  
أما لوحته الأخرى فقد أفادت من تجاربه ، إذ صورها وهو في قمة نضجه الفني .  
ولهذا جاءت أكثر عمقا وإدراكا لجوهر الشيخوخة : الجلد المجعد قد ضمير والتصق  
بالعظام النافرة.. ولنلاحظ اليدين والوجنتين على الأخص . أما الشفتان والعينان  
فهى تحكى فى صمت قصة الجمال الذى ولّى ، والأيام السعيدة التى انقضت إلى  
الأبد . كم رشفت هاتان الشفتان الذابلتان كؤوس الحب ، وكم رأت هاتان  
العينان المهدمتان الشاردتان من هناء !

### تراكمت الديون :

استخفَّ رمبرانت بأذواق أصحاب الجاه والثراء ممن كانوا يكلفونه برسم  
اللوحات ، ولم يكن ذلك بالنسياسة الحكيمة . جنح إلى التخلص من سطوة هؤلاء  
السادة كى يرسم على هواه تصاوير تعبّر عن ذات نفسه ، فلقى منهم الاستياء  
والغضب ، وأصرّ على المضى فى الطريق الصعب على الرغم من تقدمه فى السن ،  
فأنفضوا من حوله . راحت سمعته تتحطم كلأنا من الفخار يهوى على الأرض ،  
ولكن ما عاد يشغله إلاّ فنه . أضحت الديون تشده إلى القاع ، وتأزمت أحواله  
المالية . وما كان يعنى بإمساك دفاتره . ولما تراكمت عليه الديون أشهر إفلاسه ،  
وكفت يده عن ممتلكاته كلها .

وما لبث لوحات رمبرانت التى كانت قد وصلت من قبل إلى أسعار خيالية ،  
أن أصبح مصيرها البيع فى المزاد . وطرحت على جمهور متقلب المزاج . ولم تلق  
لوحات العبقرى المفترى عليه سوى بضعة مزايدين معرضين قاترى الهمة . قلبوا النظر



فيها بامتعاض . قطبوا الجبين ، ومطّوا الشفاه . ثم هزّوا الأكتاف مستخفين .  
وحاول الابن تيتوس مع ربة البيت هندريكة إنقاذ لوحات الرجل العجوز من سوء  
المصير ، فافتتحا محلاً لبيع هذه اللوحات ، لكن النتيجة كانت مخيبة للآمال .  
ولم تبع لوحات رمبرانت وحدها بأجنس الأثمان ، بل بيع أيضاً أثاث بيته .  
وكم كان مرآى رمبرانت مشيراً للثراء ، ولكن كوارث الدنيا كلّها ما كانت بقادرة أن  
تطفئ جذوة النار المتأججة في أعماق الفنان ، كان من اللازم أن يتعذّب رمبرانت  
حتى يذوق ذلك الطعم المقدّس للحياة ، وتنهار عن عينيه تلك الغشاوة التي تحول  
دون إدراك الحقيقة . ومن خلال عذاباته وآلامه صعد رمبرانت درجات العظمة  
حتى القمة العالية . ومن هناك أطل ، وكم كان كل شيء تحت قدميه صغيراً  
وضئيلاً !

### التأمل الصامت :

كانت السنوات الأخيرة في حياة رمبرانت أعظم سني حياته الفنية . طلب منه  
أحد الإيطاليين الأثرياء أن يصور لحسابه بعض اللوحات . وكانت منها لوحة  
« الرجل الذي يرتدّج درعاً » المصورة عام ١٦٥٥ . وهذه اللوحة دليل رائع على  
مقدرة رمبرانت على الإيحاء بنسيج الأشياء : بلمس القماش والمعدن والبشرة .  
لمعان الخوذة على الرأس ، صلابة الدرع على الصدر ، ليونة اللحم على الوجه ورغم  
صرامة القسمات ، ونعومة العباءة الحمراء على كتف القائد المقدام .

ويمكننا أن نلتقط في مسار رمبرانت حركة راسخة نحو نضج فني فريد ، تمثل  
في الإبحار - ربما بإصرار داخلي غير مقصود - بعيداً عن الشواطئ الآمنة ، والمضي  
بشجاعة فادحة الثمن - وكأنه لا يصغي إلا لصوت داخلي مستحوذ - إلى أعماق  
عزلة يرهبها من لم يكن ربّاناً قديراً مثله . وفي هذه العزلة أرسى رمبرانت سفينه ،

وراح ينظر إلى ماحوله بتأمل الصامتين الذين عرفوا أنهم خسروا الحياة ، وكسبوا الخلود .

كان رمبرانت في لوحاته الأولى مبهوراً بالجمال الظاهري ، فنراه يزين شخصه بثمان الثياب ونفيس الحلى ، ومحيطها بفاخر الرياش والأثاث ويغرقها في مباحج الحياة . وكان ذلك عندما كانت ابتسامة الدنيا تعميها عن جهامتها . ثم رويداً رويداً تحلى رمبرانت عن البهارج الجمالية ، كما خفف من الحركات الدرامية التي كان يظهر عليها شخصه . وصار تركيزه كله على الدراما الداخلية للإنسان ، وإبراز ما في باطن النفس من خلجات . وأكثر من رسم العجائز والعميان . كما زاد من رسم نفسه فقد صار بدوره من زمرة هؤلاء العجائز والعميان الذين يعرض عنهم الآخرون .

وربما جاءت إضاءة رمبرانت المتفردة تعبيراً عن عزلته ، فهي إضاءة داخلية تتركز في ثورة من اللوحة ، ولا تنبسط على ماحولها إلا بما ينفث في الظلام من همسات الروح ، وكأنها أصدااء لما يجيش به الثورة المضيفة من لون غزير ، وضعته الفرشاة طبقة فوق طبقة ، سميكاً خشناً ، حافلاً بالتضاريس النابضة بما في أعماق الفنان من ضياء شمعته تبدد قدر الإمكان ظلمات الحياة .

## الأب الكهل يترك وحيداً :

حارب رمبرانت مصيره بشجاعة . توالى الضربات عليه تباعاً ، وكان يسبح ضد التيار . أصاب هندريكه مرض عضال ، ميعوس من شفائه . قضى رمبرانت إلى جوار سريرها ساعات عصيبة يمزقه القلق ويقضه الملح من فقدان الرفيقة العزيزة ، ثم من أين المال لدفع أتعاب الأطباء وأثمان الدواء ؟ الهموم تلو الهموم .

مضى القدر لمربرانت بالمرصاد ، وفي الرابع من سبتمبر ١٦٦٨ مات ابنه الوحيد تيتوس . وراح الابن المسكين في مية صباه ، وخلف أباه الكهل المحطم يعاني الحياة وحيداً .

### دفن مع الشحاذين والفقراء :

لم يعد رمبرانت يغادر مرسمه بعد وفاة ابنه . اتروى ، ومضى يجتر آلامه وأحزانه في صمت ، مغموراً ، لا يسأل عنه ، ولا يفكر فيه أحد . أظلمت الدنيا من حوله ، وأغلق باب قلبه ، خوى جيبه ، ونحت معدته من الطعام . وما كان يقوى على إمساك الفرشاة .

العزلة ، الفقر ، والأسى ، والإهمال ، ثم الصمت الكبير . لقد قسا البشر في إساءتهم إلى الفنان المسكين . وفي النهاية أشفقت عليه السماء ، وأغمضت عينيه ليغيب في نومته الأبدية . كان ذلك في الرابع من أكتوبر عام ١٦٦٩ . لكن المهزلة لم تكتمل فصولها بعد . إن الفنان الذي خلف للعالم كنوزاً لا تقدر بمال لم يترك عند مماته حتى مصاريق دفته . وفي مدافن الشحاذين والفقراء وري جسده المهدم ، ووري التراب منبوءاً ليرتاح من وعناء السنين وكيد البشر

## عصفور يغرد في غابة الفن الحديث

من قال إن تاريخ الفن الحديث لا يعرف أسماء لمصورات لامعات ؟ هناك ماري لورانسين المصورة الباريسية رقيقة الحس ، رقيقة الألوان ، رشيقة الأشكال ، وقد احتلت في سجل التصوير الحديث مقاماً بارزاً ، وقد احتلته عن جدارة واستحقاق . تحمّس لفنها الشاعر الفرنسي الكبير جيوم ابولينير ( ١٨٨٠ - ١٩١٨ ) الذي كان مدافعاً عن حركات التجديد الحديثة في الشعر والتصوير ، بل لقد وقع هذا الشاعر في غرام المصورة ماري لورانسين . ورسم لها المصور البدائي الكبير هنري روسو ( ١٨٤٤ - ١٩١٠ ) لوحة ضخمة أطلق عليها « الشاعر وملهمته » الشاعر والمصورة يقفان جنباً إلى جنب . هو في حلة سوداء وهي في ثوب بنفسجي فضفاض . يمسك الشاعر ريشة وقرطاساً . على حين تضع ماري لورانسين ساعدها على كتفه ، وترفع ذراعها الأخرى في حركة موحية . كما لو كانت تملي عليه

ما سيكتب . أما هو الشاعر أبو لنير فيهدف السمع كما لو كان يصغى إلى همسات  
الوحي والإلهام . وزيادةً في تكريمها أحاطها روسو بأشجار ذات أوراق رائحة .

## من الأفضل أن تتركى الرسم :

ولدت ماري لورانسين في باريس عام ١٨٨٣ كما ماتت بها عام ١٩٥٧ . فهي  
مصورة باريديه حقاً . تلقت تعليمها بليسيه لامارتين حتى سن العشرين . وقد ثبت  
مدرس الرسم من همتها آنذاك ، إذ قال لها ناصحاً : من الأفضل لك أن تتركى  
الرسم وتعلمى العزف على الماندولين . فهذه الآلة سهلة ويمكنك أن تتقنها . أما  
الرسم فإتقانه بالنسبة لك صعب المنال عسير . ومع ذلك فإن هذه الأقوال لم تثبط  
من عزيمة الشابة العنيدة ماري لورانسين التى كانت مؤمنةً فى أعماقها بقدرتها على  
التفوق . ومن ثم انضمت إلى مدرسة مسائية تتعلم فيها أصول الرسم وراحت ترسم  
لوحات تعبر فيها عن شخصيتها ، ولا تقلد أحداً . وقد شاء لها الحظ أن تلتقى بعد  
ذلك بكلوفيس ساجو وكان من أصاغر تجار اللوحات ، ولكنه كان على صلة طيبة  
ببيكاسو وأبولينير . فحدثها عنها متحمساً لأعمالها . ومالبث أن اشترت منها صديقة  
بيكاسو الثرية الأمريكية جيرترود ستاين التى جاءت من بلادها وخالطت الأوساط  
الفنية الباريسية دارسة وذواقة ومؤرخة - اشترت منها بعض لوحاتها . وعرفت  
ماري لورانسين بعد ذلك طريقها إلى « المغسل العائم » وهو عوامة كان يستأجرها  
بيكاسو أيام فقره مرسماً ومأوى له . وكان يستضيف فيها أصحابه ومعارفه من  
الفنانين والأدباء الطليعيين الذين لم يكونوا آنذاك يجلبون ثمناً لكسرة خبز عشاء لهم .  
وفى هذا المغسل العائم - والتسمية هنا تشير إلى رثالة حال هذا المكان وسوء  
حاله - كان الفنانون والأدباء ينخرطون فى المناقشات والمساجلات حول الاتجاهات  
الحديثة فى الفن والأدب وينسون فى غمرة أحلامهم خواء الجيب وجوع المعدة .

وعلى الرغم من أن ماري لورانسين اشتركت في المداولات التي أوصلت إلى مولد « التكعيبية » إلا أنها لم تتأثر كثيرًا بهذا المذهب الذي ابتدع له ابولينير هذه التسمية . وفي لوحات ماري لورانسين التي رسمتها في هذه الحقبة ، وكانت في أغلبها تصور ابولينير ورفاقه الشعراء والمصورين والنقاد ، بدت فرشاتها ناعمة عن حذقات التكعيبية متمسكة ببساطة في الخط واللون والتكوين لفتت الأنظار إلى حساسيتها النسائية التي لم تتخل عنها في خضم العقلائية المتطرفة التي التزمتها التكعيبية ، وبالأخص كما بدت عند براك وبيكاسو وجوان جري . وقد شقت ماري لورانسين ببساطتها الأسلوبية هذه طريقها - ولم يكن على أي حال طريقًا هينًا فقد كانت ترسم إلى جوار جهابذة الفن الحديث الذين استبدت بكثير منهم نظريات وآراء جعلت أعمالهم تبدو شديدة التعقيد .

ويكفي أن نشير إلى لوحة بيكاسو المزلزلة المزعجة « فتيات أفينيون » ( ١٩٠٧ ) وبمقارنة هذه اللوحة التي بدأ بها الفن الحديث صفحةً متطرفةً جديدةً بلوحات ماري لورانسين التي تفيض فتياتها رقة ورشاقةً على الرغم من عصرية أسلوبها أيضًا ، يمكننا أن نتبين أصالة ماري لورانسين كمصورة حديثة . وقد كتب ابولينير عن لوحات صديقه الفنانة أنها لوحات ترقص في بلاط من الضراوة ، ولم يجد فن ماري لورانسين عن سماته الأساسية وأمكنها بهذه السمات أن تثبت اسمها في قائمة التصوير الحديث . وتتمثل هذه السمات في ذلك الطابع الوضيء الحالم الذي تكتسى به لوحاتها بألوانها الوردية والزرقاء الفاتحة . والوجوه النسائية الشاحبة ، شاردة الأنظار غالبًا ، الغائبة عن هذا العالم المادي ، السارحة في عوالم أثيرة من الأفراح والبهجة . ولا تخلو تكويناتها من لمسات أنثوية ملفتة ، مثل ريشة على جانب قبة على رأس فتاة أو وردة على صدر ثوبها أو منديل أزرق تعصب به جدائل شعرها ، أو مروحة من ريش ثمين في يدها . نساء مثل باقات ورد زاهية الألوان في بستان أو



حقل يومئ إلى جنة خيالية . الحرير والدانتيل والعطور وشتى أدوات المكياج والزينة تشغل أرجاء لوحات ماري لورانس ، التي ما إن ترى لوحةً من لوحاتها حتى تهتف متاكداً أن من رسم هذه اللوحة سيده ، وسيده متمكنة من فنها وتمسكة أيضاً بأنوثتها التي رفضت أن تضحي بها في غمار التكعيبة التي كان من السهل أن تجرفها . ولكن هذا لحسن الحظ لم يحدث ، وظلت لوحاتها تتنفس ألواناً وأنغاماً تذكرنا بحوريات وعرائس وملهيات يملأن هذا العالم الأرضي الكتيب بهجة وسعادة وطرباً . لكنه طرب فيه خفر الحوريات ، وبهجة روحية إلى الملائكة أقرب ، وسعادة ليست مفضوحة أو مكشوفة أو سوقية . إنها السعادة التي تفيض من قصيدة من الشعر الجيد .

### حديث القلب الأنثوى :

إن لوحات ماري لورانس فيها من الشعر ومن الموسيقى الشيء الكثير ، ولا غرو فقد كانت قارئةً ممتازة وذواقةً مرهقة الحس . وكان أعز أصدقائها - على حد قولها - الكتب التي غطت حوائط منزلها . وفي بعض الأحيان كان بعض مؤلفي هذه الكتب من أصدقائها أيضاً وقد كانت تفضل صحبة الكتاب على صحبة الفنانين ، وكانت تقول إنها تتعلم من الأدباء أكثر بكثير مما تعلمه من زملائها المصورين . وقد رسمت الكثير من أغلفة الكتب وصفحاتها . ومن هذه الصفحات قصيدة « الغراب » للشاعر الأمريكي إدجار ألن بو . وقد كلفها بذلك الشاعر ابولينير للطبعة الفرنسية من هذه القصيدة ذاتة الصيت وقد اكتست خطوطها وألوانها في رسمها لهذه القصيدة خشونة غير مألوفة فيها ولكن حتمها موضوع القصيدة الناضح بالقسوة . كما لفتت تصاويرها دياجيليف صاحب الباليه الروسي الشهير فكلّفها بإعداد الديكورات لباليه « الغزلان » عام ١٩٢٤ . كما أعدت الديكور في مسرح

الكوميدي فرانسيز لمسرحية الفريد دي موسيه الشاعر الرومانسى وعنوانها « فيما تفكر الفتيات » وذلك عام ١٩٢٨ . وقد كان موضوع كل من هذا الباليه وتلك المسرحية متقفاً مع مزاجها التصويرى والشعرى فأجادت فيما قدمته أيما إجادة . ومن الكتب التى تعتر مارى لورانسين برسم صفحاتها « المحاولة الغرامية » لأندريه جيد و « أليس فى بلاد العجائب » للشاعر الإنجليزى لويس كارول . على أن ما سبق من أعمال هذه المصورة الرائعة يتخذ اسمها فى تاريخ الفن الحديث هو تلك اللوحات رهيفة الألوان ، حاملة الأشكال والأجواء ، التى تتحدث فيها فرشاتها حديث القلب الأثوى بكل ما يجيش فيه من عواطف جميلة ، وإنه لشيء جدير بكل الإكبار ذلك الخقر الذى ترسم به هذه الفنانة ، والحياء الذى تغلف به شخصها . وقد كانت فنانة حقاً ، بسيطةً وصريحةً ومباشرة . ولنستمع إليها تقول عن نفسها : « أحب الترف ورغد العيش . فخور أنا جداً بأننى ولدت فى باريس . أكره الخطب الطويلة ، وكلمات التأنيب ، والنصائح ، كما لا أحب المدائح . آكل بسرعة ، أمشى بسرعة ، أعيش بسرعة ، وأصور بمنتهى البطء » .

## دفعت سعادتها ثمنًا لفنها

عندما فاتحت ماري كاسات أباهَا برغبتها في أن تصبح فنانة صاح فيها غاضبًا  
« كان الأفضل أن أراك ميتة » .

كان قضاء الوقت في الرسم بالألوان المائية شيئًا لاغضاضة فيه بالنسبة لفتيات  
الأسر الراقية في القرن التاسع عشر. أمّا أن يأخذن هذه الهواية مأخذ الجد ،  
ويقررن احتراف الرسم . فكان من الأمور المستهجنة التي لا تلقى من الآباء غير  
الرفض القاطع والتأنيب الشديد ، وبخاصة إذا ما كانت الأسرة ، مثل أسرة ماري  
كاسات ، من الأسر المرموقة في مدينة فيلاديلفيا .

ولكن ماري ، وكانت تبلغ آنذاك العشرين من العمر ، لم ترتجف أمام أبيها  
وما أفصح لها من غضب . بل على العكس عارضته وجادلته في شجاعة حتى جعلته  
في النهاية يلين لها ويغير من رأيه . لقد تنازلت ماري عن مكانتها الاجتماعية وتخلّت

عن كل تفكير في الزواج . وفي النهاية أصبحت أكبر فنانات أمريكا . وواحدة من أعظم فنانات العالم قاطبة .

### كانت تعرف ماتريد :

في سن العشرين ، تشغل الفتيات الاستعدادات لدخول الحياة الاجتماعية ، والاقتران بالزوج المناسب الذي سيوفرهن حياة رغدة . أمّا ماري كاسات فكانت عازمة على أن تدرس الفن . كانت فتاة نحيلة ، طويلة ، سوداء الشعر ، بسيطة المظهر . معترّة بكرامتها . تمتلك ذهنًا متوقدًا ولسانًا حادًا ، وإرادة قوية . استطاعت أن تقنع أباهها بعد لأي بأن يسمح لها بالالتحاق بأكاديمية بنسلفينيا للفنون الجميلة ، ثم مالبت أن أيقنت أنها لن تجد في تعاليم هذه الأكاديمية ما يشبع طموحها الفني . فتشبّثت بضرورة سفرها إلى فرنسا لتلتحق هناك بالمعهد الذي يتفق وتطلعاتها . وللمرة الثانية استطاعت أن تقنع أباهها . وبذلك تركت حياة ميسرة مرهقة لتبدأ حياة كانت صعبة بما فيه الكفاية بالنسبة للرجال ، وتكاد تكون متعذرة بالنسبة لامرأة . ولكن هل هناك ما يمكن فعله لإثناء امرأة ركبت رأسها ؟ إلا أن الحق يقال إن ماري كاسات كانت تعرف تمامًا ماذا تريد .

في عام ١٨٦٦ سافرت في سن الثانية والعشرين إلى أوروبا مع أمها . وبدلاً من أن تدخل مدرسة الفنون الجميلة بباريس كما يفعل أغلب الشبان الذين يريدون أن يدرسوا الفن ، ذهبت إلى إيطاليا لتبدأ بدراسة الأساتذة القدامى . واستقرت في مدينة بارما حيث درست أعمال الفنان كوريجيو . ومن هناك ذهبت إلى أسبانيا حيث درست في البرادو ومدريد أعمال فيلاسكوز وروبيتر .

وبعد سنوات عديدة من العمل الشاق . شعرت ماري أنها مهياة لعرض أولى لوحاتها . فأرسلت إلى « صالون باريس » عام ١٨٧٢ لوحتها « في الشرفة » وقد

بدت فيها موهبتها الخارقة على الرغم من بصمات كل من فيلاسكوز وروبيتر ، وقبلت لوحاتها وكان ذلك شرقاً كبيراً لفنانه لازالت في مقتبل العمر . وفي العامين التاليين علقت لوحاتها في معارض الصالون . تحمل أمارات من شخصيتها التي ستنمى وتبلغ بها قمة كمالها بعد ذلك .

وبعد سنوات من العمل الجاد شعرت ماري أنها أهل أيضاً لأن تستقبلها باريس التي وصلت إليها عام ١٨٧٣ . وأستأجرت هناك شقةً فسيحةً بدأت تتلقى فيها دروساً على يدي مدرس مرموق يدعى شابلين سرعان ماتين مهارتها ، إلا أنها مالبثت أن تركته موقنة أنه ليس لديه الكثير مما يمكنه أن يعطيه لها ، كما رفضت أن تلتحق بمدرسة الفنون الجميلة ولا بأي مدرسة أخرى للفنون ذائعة الصيت ، شاعرة في قرارة نفسها أن مثل هذه المدارس الضخمة الطنانة ينقصها التوجيه الذي تبحث عنه . وبدلاً من كل ذلك انكبت على تفحص المقنيات الفنية تنقب فيها عما تريده ، بحرية ودراية .

### نقطة التحول :

وفي عام ١٨٧٤ ، أي بعد قدوم ماري إلى باريس بعام ، أقيم معرض لأعمال جماعة من المصورين سوف يقدر لتعاليمهم أن تغير فن العالم كله . وقد ضمت هذه الجماعة ديجه ومونيه وبيسارو ورينوار وسيسلي وسيزان وموريسو . وقد أطلق على هذه الجماعة اسم «الانطباعيون» وقام منهجهم الجديد على استخدام الألوان بكثافة أقل وبوضاءة أكثر . من أجل إعطاء الإحساس بالنور والتعبير عما تلتقطه العين وقد أغضب هذا المهج الجديد الفنانين القدامى ، فبدلاً من اللوحات القائمة ، المكتملة ، التفصيلية ، التي كانت رائجة في تلك الايام حاول هؤلاء المصورون الشبان أن يجلبوا إلى لوحاتهم الإحساس بالمشهد العابر ، وبالانطباع

الشخصى البحت دون مبالاة بالمستقر من التقاليد واعتبرت الألوان الزاهية والضوء الناعم ، والنقص فى التفاصيل المكتملة . تهديداً للمبادئ المستتبة فى الفن . وسوف يقدر لهذه الحركة الجديدة أن تجرف إلى صفوفها ماري كاسات لتصبح واحدة من الانطباعيين المرفوضين .

ذات يوم ، وهى تجوس أنحاء باريس رأت بعض اللوحات معروضة فى واجهة أحد بائعى اللوحات تمهلت أمامها ، ولأول مرة رأت أعمال إدجار ديجاه . استحوذت اللوحات على اهتمامها فعادت تقف عندها وتتأملها بإعجاب . وفى النهاية ، دخلت المحل واشترت عددًا منها لتعلقها على حوائط بيتها وتمعن النظر فيها . بدأت الآن تصور لوحة لأختها ليديا ، فنسيت الألوان الداكنة التى كان يستخدمها الأساتذة القدامى ، وراحت تحتذى أسلوب ديجاه والانطباعيين . وكما توقعت رفض « الصالون » قبول لوحتها هذه عندما أكملتها وتقدمت بها لمعرضه عام ١٨٧٦ .

كانت ماري كاسات فى الثالثة والثلاثين من عمرها عندما التقت بإدجار ديجاه لأول مرة وكانت فرحتها بلا حدود عندما دعاها للانضمام إلى الجماعة الانطباعية والعرض معهم . وقد مضت ماري تعرض مع الانطباعيين حتى آخر معرض لهم عام ١٨٨٦ وذلك باستثناء مرة واحدة عام ١٨٨٢ . وكانت هذه نقطة تحول فى حياتها . فقد كان بإمكانها أن تمضى فى طريق النجاح المريح بين الأوساط المعترف بها ، وفى معارض الصالون الذى كان يقبل من قبل أعمالها دليل على تمكنها الأصل واقترادها ، ولكنها أثرت برغم ذلك أن تنضم إلى الانطباعيين غير المعترف بهم . وما كان رأى العام بهم هذه الفنانة العنيدة التى صممت منذ أول الأمر أن تتركب كل صعب فى بلوغ ما كرست حياتها له . وهل يمكن أن يعتبر رفضها لأجناد الصالون ومديح النقاد ، من أجل الوقوف فى الظل مع الانطباعيين والنضال معهم



في معركتهم التي لم تكن محتملة الكسب آنذاك - هل يمكن أن يعتبر رفضها ذاك بالأمر الهين ؟ ولكن أمثال ماري كاسات وهبهم الله بصيرة داخلية ثاقبة ، ترى ما هو أبعد مما يراه أصحاب النظرة الخارجية القاصرة .

وعندما شاهد ديجاه لوحةً لماري كاسات أول مرة قال : « هاهي فنانة تحس بأحاسيسي ذاتها » وقرر - ولم يكن ذلك مألوفاً من هذا الفنان الصارم الذي يقل منه المديح - أن هذه الفنانة تملك مهارةً فائقة . ولقد أعجب بلوحاتها « الأريكة الزرقاء » وعرض أن يحصل عليها مقابل لوحة من لوحاته . وكان هذا تقديرًا كبيرًا من فنان قليل التقدير للنساء . وهكذا بدأ الرباط الوثيق طويل الأمد بين ماري كاسات وإدجار ديجاه . وكان رباطًا مبنياً على حبهما المشترك للفن واحترامهما العميق المتبادل لعمل كل منهما ، ولا شيء غير ذلك . كانا صديقين حميمين ، ولكن دون أي عاطفة حب . كانا مجرد زميلين في الفن تربط بينهما اهتمامات وآمال مشتركة . ذهبا معاً لمشاهدة المعارض ، وخرجاً معاً للعشاء وزيارة الأصدقاء واجتماعاً معاً للرسم . إذا ماضت ماري كاسات تشتري قبعةً رافقها ديجاه ، ورسمها وهي ترتدي القبعة الجديدة ، فإذا ماجلست صورها واتخذها أنموذجاً للوحاته . وهكذا مضت حياتهما معاً ، ولكن الأمور لم تكن ودًا على الدوام . فقد كان ديجاه ذا لسان حاد لم تسلم منه ماري ونشبت بينهما مشاجرات كثيرة . وكان أشد ما يغيظ ماري أن يسخر ديجاه من إحدى لوحاتها قائلاً : « كم هي رقيقة ! » فقد كانت هذه الصفة محل كراهية الاثنين ، وما كان كل منهما يطيق أن تُنعت أعماله « بالرقّة » ومع ذلك فقد ظلت ماري مخلصَةً لصديقها . تؤمن به وتثق فيه ، واغتفرت أخطاءه كرجل معلية فضائله كفنان .

وفي معرض الانطباعات عام ١٨٧٩ تقدمت ماري بلوحتين هما « قدح الشاي » و « الشرفة » والأولى صورة شخصية لأختها ليديا والثانية صورة لامرأة شابهة في

المسرح ، وكانت هذه اللوحة الأخيرة بطلاوتها ونضارتها من أفضل أعمال ماري كاسات في مرحلتها الانطباعية . وقد امتدح إميل زولا لوحاتها ، لكنه كان من القلة التي تحمست للانطباعيين في ذلك الحين أما الغالبية العظمى من الجماهير فكانت مناوئة للانطباعيين ، على أن ماري لم تكن ممن يعنهم آراء الآخرين وما كانت تحترم سوى رأى ألك الفنانين المرفوضين الذين انضمت إلى جماعتهم . وفي مقابل ذلك لقيت منهم كل تبجيل وعاملها سيزان ومونيه ورينوار وسائر عمالقة حركة الفن الحديث معاملة الند والزميل . وقد أصبحت لصيقةً بالانطباعيين الفرنسيين حتى أنه لم يعرف عنها أنها أمريكية إلا بعد بضع سنوات من وفاتها .

### الطريق الضيق الوعر :

وقد أنتجت ماري كاسات في مرحلتها الانطباعية التصاوير التي أكسبتها الشهرة والخلود . وكانت في مجموعها تصاوير نساء يؤدين الأعمال الصغيرة التي كانت تعرفها جيداً . صبّ الشاي ، حضور المسرح ، أوقياس قبعة جديدة . كما عبّرت في العديد من رسوماتها عن الأمومة . وما تجاوزت ماري فيما رسمته أو صورته حدود الحقيقة ، كما لم تلجأ قط إلى تمجيد عوارض زائفة ومثل ديجاه كانت ترى ما هو جميل في المألوف والعادي من المشاهد اليومية . وعلى الرغم من أنها تأثرت بالانطباعيين إلا أنها احتفظت في صفوفهم بشخصيتها المتفردة . وقد ارتقت أعلى قمم الإتقان في الرسم والسيطرة على الخط إلى جوار اللون . ولها في هذا المقام بعض من أبداع أعمال الحفر الملون وغير الملون .

كانت ماري كاسات تقول « ليس أمام المصور الفنان إلا طريقان : الطريق الواسع السهل ، والطريق الضيق الوعر . أما بالنسبة لها فلم يكن أمامها سوى طريق واحد ، الطريق الضيق الوعر . كانت تستيقظ مبكرة . وما أن تدق الساعة

الثامنة صباحاً حتى تكون منكبة على عملها منهمكة في لوحاتها . ولا ترفع رأسها إلا وقد زحفت العتمة على أرجاء مرسمها ، وتعذر عليها تبين معالم الأشياء . أما بعد العشاء فكانت ماري تقضى امسياتها ولياليها تمارس « الحفر » شغفها الثاني به . التصوير . لقد كانت حياتها الاجتماعية محدودة ومقيدة بعملها وعاداتها وطبيعتها التي تميل إلى الهدوء والعزلة . ومع ذلك كانت هذه الفنانة صديقةً لكثير من المشاهير من أمثال السياسي كليمنصو والشاعر مالارمي والكاتب جورج مور وغيرهم .

ولم تعتبر ماري كاسات نفسها أهلاً لإقامة معرض خاص لأعمالها قبل الأربعين من عمرها وفي عام ١٨٩١ عرضت أربع لوحات زيتية وعشرة أعمال من أعمال الحفر الملون ، عن نساء وأطفال ، فكشفت في هذه الأعمال عن طابع فني خاص بها ما عاد يعتمد على محاكاة ديجاه ، ولا الخضوع لتأثيره . رسم متقن ، وخط دقيق مرهف . أشكال وألوان معالجة بأستاذية وتمكّن . وقد استُقبلت هذه الأعمال استقبالاً حسناً وبالاخص من ذوى الذوق العصري . واعترف بها كواحدة من أبرز الفنانات المصورات في فرنسا أما الجمهور العادي فقد استقبلها بفتور ، إذ كانت ماري تعالج نساءها وأطفالها بواقعية مفرطة وهو ما لم يحز الرضاء .

وفي عام ١٨٧٩ أرسلت لوحتين من أعمالها إلى معرض « جمعية المصورين الأمريكيين » في نيويورك ، ولكنها لم يحظيا بكثير من الإعجاب ، وربما كانت هذه أول مرة يشاهد فيها الجمهور الأمريكي « عملاً انطباعياً » . وقد صدم ذلك أسرة الفنانة ، وعمدت إلى إخفاء هاتين اللوحتين في غرفة غير مطروقة في البيت حتى لا تقع عليهما العيان .

عادت ماري كاسات لأول مرة إلى أمريكا عام ١٩٠٠ ولم تلق ترحيباً من أحد ، بينما كانت شهرتها في فرنسا قد طبقت الآفاق . وظلت ماري في بلادها قرابة

عام وبدأت تشعر بأن نظرها يخلطها ، ولكنها اعتقدت أن بعضاً من الراحة سيصلح من عينها وقد هالها أن تكتشف أيضاً إلى أى حدّ من الفقر تعانيه المقتنيات الفنية في بلادها . وما أن عادت إلى باريس حتى سعت لدى أصدقائها الأمريكيين الأثرياء كي يشتروا لوحات أوروبية لكبار مصوريها لإثراء الذوق في وطنهم .

وعام ١٩٠١ طلب منها أحد الأغنياء الأمريكيين من كبار تجار السكر وزوجته أن تساعدتهما في اقتناء أفخر ما يمكن شراؤه من لوحات . وبمساعدة ماري التي وضعت خبرتها في خدمتها تمكن هذان الزوجان الأمريكيان الثريان أن يقتنا مجموعة كبيرة من أعمال الفن الأوروبي . وقد ضمت مقتنياتها هذه أعمالاً للأساتذة القدامى الكبار وأيضاً أعمالاً لديجاء ورينوار وسيزان وكورييه ومانيه ، وذلك في الوقت الذي ما كان أحد يسمع عن هؤلاء خارج فرنسا . وطوال العشر سنوات التالية وزعت ماري كاسات وقتها بين ممارسة الفن وتكوين المقتنيات الفنية . وأن كثيراً من اللوحات العظيمة التي تزين حوائط المتاحف القومية في أمريكا اليوم هي من المقتنيات الخاصة التي أوصت ماري أصحابها بشراؤها . ثم تبرعوا وأوصوا بها للمتاحف العامة .

ومع نهايات القرن الماضي نالت ماري كاسات الشهرة في فرنسا ، وامتدت المقتنيات الخاصة إلى كثير من لوحاتها . أما أمريكا فقد ظلت متخلفة عن الاعتراف بها كمصوّرة من أولادها . على أن الأمر تغير وفي حدود ضيقة جداً عام ١٩٠٤ عندما دعيت ماري لتكون ضيفة الشرف في المعرض السنوي لمعهد شيكاغو الفني . وفي عام ١٩١٤ وكانت فنانة في السبعين من عمرها، منحتها أكاديمية بينسيلفينا للفنون جائزة . ومع كل ذلك فقد مضت سنوات عديدة قبل أن تنال ماري كاسات الشهرة في وطنها .

## البصر يضعف ثم يضيع :

وعندما بلغت الستين من العمر كُفَّت عن ممارسة الحفر بسبب ضعف بصرها ، ولكنها ظلت مع ذلك تصور لوحات عن النساء والأطفال . إلى أن اضطرت في النهاية أن تكف بسبب إصابتها بالعمى التام . واعتزمت أن تعود إلى أمريكا بحثًا عن طبيب ذائع الصيت هناك على أمل أن يعيد إليها البصر . لكن الحرب العالمية الأولى ما لبثت أن قامت فأقلعت عن فكرة السفر ولزمت دارها . وهناك عرفت الوحدة بعد أن تركتها الخادمة الوفية ما تيلدة التي اضطرت إلى العودة للجانب المحتل بالألمان من الألزاس . كما أضحي حبها الأوحى في حياتها ، وهو الفن ، مستحيلًا بالنسبة لها وماعاد للتصاوير وجود إلا في ذاكرتها ، ولذلك فقد أضحت ضجرة لاذعة قاسية القول ، وقد تزايدت فيها هذه الصفة بعد أن بلغها أن صديقها القديم ديجاه الذى زحف العمى إلى عينيه منذ عدة سنوات بدوره مات عام ١٩١٧ . وعلى الرغم من أنها لم يتقابلا في الآونة الأخيرة إلا لما فقد تأثرت ماري كاسات لوفاة صديقها بالغ التأثير . وعقب الحرب العالمية الأولى عادت إلى مسقط رأسها . موفورة الصحة ، متقدة الذكاء ، ولكن العمى كان عائقًا جسيمًا يحول بينها وبين عشقها الأول وهو التصوير .

في بعض الأحيان كانت أيامها تضيء بزيارة من صديق قديم أو من فنان أمريكي وهذا كان قليل الحدوث على أى حال . وكان الزائر يجد أمامه امرأة عجوزًا لازالت تحتفظ بقامتها النحيلة المنتصبة ، لكن تلك الرقة القديمة كانت تزييلها ما أن تفتح فمها بالكلام . كانت تفصح عن آراء جريئة في شتى الموضوعات ، وتفصح عنها بحرية وخشونة . كانت تؤمن بأنها أخفقت كامرأة مادامت لم تتزوج وتتجب أولادًا . وهذا ماقاله عنها أحد الأصدقاء أيضًا . كما كانت تعتقد أن الطالب

الأمريكي ما عاد بحاجة إلى أن يتدرب على الفن الأوروبي ، بل آن الأوان لتنمية وجهة نظر أمريكية في الفن .

وفي الرابع عشر من يونيو عام ١٩٢٦ وفي سن الواحد والثمانين ماتت ماري كاسات في بيتها بمسقط رأسها وحيدةً عمياء . وهكذا تحررت في النهاية من الألم الذي كان يسببه لها العجز عن ممارسة الشيء الوحيد الذي أحبته وهو التصوير . ومضى وقت طويل قبل أن تظفر بمعرض شامل لأعمالها في الولايات المتحدة ، وكان ذلك عام ١٩٤٧ . وبدأ من هذا الحين الاعتراف بها في وطنها كأكبر فنانة أمريكية .

ربما كانت ماري كاسات قد أخفقت كامرأة ولكنها نجحت أيما نجاح كفنانة قديرة .

## مشبطات فى حىاته

لم يكن مشوارى مريحاً على الإطلاق ، كيف ؟ فى أول الأمر ، أى فى مطلع الحىاة ، تتملك قلوب الشباب رهبة ، تزيد أو تقل تبعاً للظروف المحيطة بكل منهم . ولم تكن ظروفى أنا مواتيةً ، لأننى نشأت فى بيئة لم يكن لها بالفن صلة ، لا من قريب أو من بعيد ، وذلك سوى أن والدى كان مولعاً بقراءة الأدب ، وكان يطيب له دائماً أن يجعلنى أحفظ منذ نعومة أظفارى الكثير من القصائد والنصوص الأدبية الأخرى . وكنت أتلوها دون أن أعى فى كثير من الأحيان من معانيها شيئاً . كما كان والدى يصطحبنى من وقت لآخر إلى ندوات ثقافية ودينية ، لم أكن أفهم مايدور بها ، ولا يبقى فى ذهنى منها سوى انطباعات عابرة لا تلقى لها مستقراً ، وإن كانت تلك الانطباعات البعيدة ، كما يبدو لى الآن ، قد تركت شيئاً من بصماتها فى كيانى النفسى .



وفيما يختص باختبارى الفن هدفاً أكرس له كل جهدى ، فقد كان ذلك قراراً يرجع إلى تلك المرحلة الباكرة من حياتى ، كان أبى يتوق أن أخصص فى الطب أو ماشابه ذلك ، لأن الفن لم يكن له اعتبار حقيقى آن ذاك . غير أن الحياة سارت كما قدرت لها أن تسير . ولم أتردد لحظة فى اختبارى الفن هدفاً أساسياً لى .

### الملاكمة انقلدتنى :

ومن المشبطات التى كادت تودى بى فى شبابى بعض المحن النفسية التى ألت بى ، وأرهقتنى إرهاقاً شديداً ، ولولا قوى الجسدية لمارستى رياضة الملاكمة فى بدء شبابى ، لأودت بى هذه المحن النفسية . وقد لا يعرف الكثيرون عنى أننى أقدمت على الانتحار وأنا فى السنة النهائية بمدرسة الفنون الجميلة . كنت قارئاً نهماً للفلسفة ، وأثرت فى كثيرًا فلسفة شوبنهاور النشأومية . ومازالت تتابنى من وقت لآخر حتى يومنا هذا نوبات من عدم الثقة فيما أفعل ، فأنكب على تمزيق كثير من أعمالى تحت تأثير هذه النوبات ولكنى ما ألبث أن أتشبث بالجانب العقلانى فى ، وأنكب على العمل وأستغرق فيه ، فيتلاشى عنى فى لحظاته كل ما هو خارج فنى . وألاحظ فى نفسى أننى مزيج محكم من العقل والإرادة من ناحية ، والعواطف ونوازع العقل الباطن من ناحية أخرى . ولكنى لاحظت أن أفضل أعمالى هو ما أقصى عنه تأثير العقل الواعى بشكل أكبر . ولكن العقل الواعى مع ذلك يلعب دوره فى أعمالى ، وذلك فى المرحلة الأولى للعمل ، عندما يكون على أن أمر بمرحلة - قصيرة على أى حال - من التدبير والتخطيط المسبق ، ليتاح للعقل الباطن بعد ذلك أن يدلق محتواه على قماش اللوحة انطلاقاً من النقطة التى خطط لها ابتداء . وأقول لك ، وربما أمكن أن أوجه قولى هذا نصيحاً لشباب الفن أيضاً ، إننى لم أقدم على الإنتاج الجاد إلا بعد أن طرحت وراء ظهري نزوات الشباب ومغرياته

الصغيرة ، واستقر عزمي على أن أكرس حياتي كلها لفنّي . وعندئذ بدأ ذهني يصفو ، وتصنّف روحي إلى الأصوات البعيدة ، ويتواصل عطائي الذي حقق لي الشهرة .

### اتخذني العقاد صديقاً :

وحتى عباس محمود العقاد ، برغم منزلته الكبيرة في نفسي ، لم يستطيع أن يشبّط همتي أو يثني عن السير فيما أرتضيه طريقاً لفنّي .

كانت علاقتي بالعقاد وطيدة ، وقد بدأت منذ أن كنت في التاسعة عشرة من عمري . تعرفت به في حفل كنت أن أعزف فيه على الكمان ، وتصادقنا على الرغم من فارق السن بيننا ، وقد راق له سعة اطلاعي ، فاتخذني صديقاً ، وقد أفدت من رجاحة عقله وسعة أفقه الكثير جداً .. بل إنني أدين لمناقشاتي مع العقاد بترسيخ العديد عن مفاهيمي . كنا نلتقي في الأمسيات ، ونمشي نترىض سيراً على الأقدام في شوارع مصر الجديدة الهادئة ، ونتحدث في شتى ضروب المعرفة . وعندما تحولت عن « الواقعية التقريرية » إلى « التجريدية الابتكارية » لم يرض عني العقاد . وقال عني « قلعة من قلاع الفن الحصينة انهدمت » . ولكن لم يشبّط قول العقاد هذا من عزمي . فقد كنت مؤمناً بما أفعل . واجتزت سنوات طوال من الحيرة ومجادلة النفس . كنت أقرأ وأتكلم وأحاضر عن الخلق والابتكار ، عن الخيال والرؤى الفنية الإبداعية ، لكنني كنت أحس بأنني مكبل بأغلال من حديد .. وأذكر ذات مرة قال لي الفنان المثال جمال السجيني : « أنت تتحدث عن شيء ولا تفعله » ، وقد كان محقاً في ذلك ، وكان عليّ أن أقدم على شقّ طريق الخاص ، الذي أشعرني فعلاً بذاتي واستقلالي وشخصيتي المتميزة المتفردة .

والحق أن العمر لو كان امتد بالعقاد لغير رأيه في الفن الحديث . لقد قال عن بيكاسو إنه لو رآه لقتله ، وذلك لشدة نقمته على شطحاته التكعيبية وما بعدها . وكان العقاد في ذلك من رأى كل أولئك الذين سخفوا من ابتكارات بيكاسو في الخمسينات ، ولكن هؤلاء ما لبثوا بعد ذلك أن عادوا وانحنوا تقديراً له . وكان يمكنني أن اقنع العقاد بمشروعية الفن الحديث الذي اعتنقه . وأعتقد أن العقاد الذي كان شديد الإلمام والإعجاب « بالموسيقى الكلاسيكية » التي لا تترجم الواقع بقدر ما تخلق عوالم خاصة بها ، كان مع الوقت سيفهم الفن الحديث ، ويستجلى غوامضه ، لكنه مات قبل أن يتأني له الوقت لذلك . أما أنا فقد سرت في طريق الجديد ، غير مشبث الهمة برغم علو قدر العقاد في نظري .

### الغابة المتحجرة :

والآن ، دعني أتذكر أقدم رؤيا غريبة علقت بذهني ، وربما كانت قد شدتني دون أن أعى إلى « العوالم الكونية » التي أفرغتها في « لوحاتي التجريدية » .

في أثناء الطفولة ، بحكم سكنانا بالعباسية الشرقية حيث ولدت ، كنا نسمع كثيراً عن « الغابة المتحجرة » في المقطم ، وبمجرد أن وعينا قليلاً وكان ذلك حوالي التاسعة أو العاشرة من عمري ، ذهبنا ماشين على أقدامنا ، أنا وبعض الصبية من شلتى ، إلى المقطم للفرجة على تلك الغابة المتحجرة التي سمعنا عنها وسبت خيالنا الطفولي . رأيناها أشجاراً متفحمة ، تحولت عن طبيعتها وصارت عملاً فنياً ، يستمد من الواقع أصوله ، لكنه يرقى إلى أن يصير شيئاً منبت الصلة بأصله . ولا أذكر عنها شيئاً كثيراً الآن ، وإن كانت هذه « الغابة المتحجرة » هي أول انطباع غريب لي عن « الرؤى الجديدة » ، وقد حاولت بعد ذلك أن اعبر عنها

بالرسم مرارًا . إننى كثيرًا ماأصغى فى خلوتى إلى همسات تلك الغابة وندائها البعيد ،  
وما عاد أىّ إغراء من مغريات الحياة بقادر أن يثني عن المضى فى رؤى  
« الغريبة » رؤى « التجريدية » الحبيبة .

( استرجاعًا لحديث جرى مع صلاح طاهر )

## نفائس جمالية

إن أفضل النقاد في نظر شارل بودلير من كان شاعراً ، وقد تكون القصيدة أنسب عرض لعمل من أعمال الفن التشكيلي . وربما كان هذا أيضاً ما دعا بودلير أن يضع قصيدته « المنارات » في صدر ديوانه « زهور الشر » فالشعر والفن التشكيلي في نظره ملتزمان ، والقانون الكبار الذين أورد ذكرهم في قصيدته المشار إليها هم آباء الشعراء جميعاً ، ولا يمكن أيضاً تذوقهم إلا بحس شعري .

بهذا تبدى عملية النقد التشكيلي عند بودلير خلقاً أدبياً . وصارت هذه التزعة سارية يوماً بعد يوم في الفهم الحديث لكل من الشعر والتصوير. وعلى هذه الدعامة أقام بودلير مذهباً في النقد أطلق عليه « النقد الخلاق » وضح منذ دراسته المستفيضة عن معرض صالون باريس عام ١٨٤٥ تلك الدراسة التي تبدأ بها كتاباته عن الفنون التشكيلية بعنوان « نفائس جمالية » وقد مضى بودلير يعمل مفاهيمه عن النقد

الخلق بعد ذلك حتى وصلت إلى قمة التضج في كتاباته الأخيرة . وعلى الاخص في مقالاته العديدة المتحمسة أشد الحماس للمصور بوجين دي لاكروا ، ومقالاته « تصوير الحياة العصرية » في نوفمبر ١٨٦٣ و « مصور الأخلاق » في فبراير ١٨٦٢ و « الفن الفلسفي » في أكتوبر ١٨٥٩ ، وذلك بمناسبة معرض صالون باريس لذلك العام . و « جوهر الضحك » في يولية ١٨٥٥ وأعيد نشرها في أكتوبر ١٨٥٧ وقد تناول بودلير بالدراسة بعض مصوري الكاريكاتير الفرنسيين مثل دوميه وجافاريني ، وبعض المصورين الساخرين الأجانب مثل بروجيل الفلاندرى وهوجارث الإنجليزى .

### الشاعر الناقد :

ومن هذه الكتابات التى خلفها لنا بودلير المتوفى فى الحادى والثلاثين من أغسطس عام ١٨٦٧ يستقى النقد التشكىلى الحديث كثيراً من معاييرهِ . وكى نفهم مبلغ ارتباط بودلير شاعراً بالفن التشكىلى نقف عند قوله : « كنت دائماً الميل منذ طفولتى إلى كل العروض التشكىلية » .. « إن تمجيد التماوير هو شغفى الأكبر ، شغفى البدائى الأوحى » ، وقد ظلّ بودلير على الدوام يعلى قدر الصورة . وامتاز عطاؤه الشعرى بوفرة الصور وثنائها . على أنه أيضاً وقف أمام لوحات صانعى الصور التشكىلية يعمّق من فهمنا وتذوقنا .

منذ البداية والصحافة لاتعنى إلاّ بتقديم أنباء إلى الجمهور محاولةً شدّ انتباهه إلى مايجرى فى الأوساط الفنية ، أمّا بالنسبة للجوانب الأخرى من الحياة الفنية فلم تكن الصحافة الباريسية تخصص لها شيئاً من اهتمامها . وقد دخل بودلير إلى هذه الحلبة ، ولكن كى يلعب لعبته هو . ووضع منذ أولى مقالاته عن المعارض أنه لم يكن يتخذ من المعارض سوى تكأة كى يبسط نظريته الجمالية مستمداً منها معياراً

يجرى على هديه نقده التشكيلي . صحيح أنه في ممارسته للنقد يقف أمام اللوحة ، يحاول وصف تفاصيلها بحيث يمكن للقارئ من خلال كلماته أن يبنى صورة مطابقة للأصل ، كما يحاول أن يبين ماذا يريد أن يقوله الفنان ، ولكن المعارض كانت مجرد شاشة يعكس عليها بودلير آراءً أبعد من مجرد التحليل الجزئي للأعمال .

وقد أفصح بودلير عن إيمانه بقيام وحدة روحية بين الفنون وتجاوبها . وفي مقالته التي كتبها عن ريتشارد فاغنر في « نفائسه الجمالية » ( الجزء الثاني - ص ٢١٩ وما بعدها ) يقرر أن لكل من الأنغام والألوان القدرة على الإيحاء المتبادل ، كما لا تعجز الأنغام والألوان عن ترجمة الأفكار أيضًا وذلك لوجود وحدة عميقة بين تجارب الحواس ( د . عبد الغفار مكاوي - ثورة الشعر الحديث - جزء أول - ص ٨١ ) .

واحتذاءً بأديبين كبيرين سابقين هما الموسوعى ديديرو المتوفى عام ١٧٨٤ والروائي ستندال المتوفى عام ١٨٤٢ ، دخل بودلير مجال النقد التشكيلي محاولاً أن يرسى قيمة جديدة للعمل الفني معارضاً بها مفاهيم استقرت وكُبلت المتذوق بقيود عتيقة شديدة الوطأة كان من شأنها في نظر بودلير إجداب الروح المتعطشة للجمال وتعويق الحواس من أن تفتح جناحها وتخلق عالماً في سموات الخيال .

ونفهم من ذلك أن بودلير قد طالب بعدم التقيد بمفاهيم الماضي وعدم الانصياع لها لمجرد تواترها . وستبين ما الذي كان يقصده بودلير بالمفاهيم القديمة التي طالب بالخروج عليها من أجل ميلاد فن جديد ، عندما نتبين وجهة نظره بالنسبة لأعمال جان دومنيك انجر الذي كان المتحكم في الذوق الفني آنذاك من ناحية وأعمال الفنان الشاب يوجين ديلاكروا الذي كان يشق طريقه بصعوبة بالغة بين اعتراضات انجرو ومن شايعوه من فنانين ونقاد تقليديين كانت لهم الغلبة في المعارض



العامة والأوساط الرسمية بل وعلى الرأي العام أيضًا . ولهذا جاءت مناصرة بودلير للفنان الصاعد ديلاكروا وتحمسه الشديد لمعارضه تجديداً بالغ الأهمية بالنسبة لمستقبله وعلى مستقبل الفن الحديث كله من بعده .

### احترام الحقيقة ولو كانت دمية :

لم يكن انجر بالفنان الذى يستهان به على أى حال ، فقد كان أستاذاً متحكماً فى صناعته ، واحتفظ تاريخ الفن من أعماله بلوحات تزهو بالسيطرة التامة على الخط ، مثل لوحته الشهيرة الرصينة « الينبوع » فقد كان يعتبر أن اللوحة المتقنة إنما تقوم على الرسم الحاذق . ولكن مالذى جرأ بودلير وأخذ عليه؟ فى مقالته عن المعرض العام الذى أقيم بباريس عام ١٨٥٥ يقف عند أعمال انجرو وينعى عليه تبديد القدرة على الخيال التى كانت عند سلفه وأستاذه دافيد صاحب اللوحة المشهورة « مصرع مارا » ومادام الخيال قد انعدم ، فقد انعدمت الحركة الموحية . وإذا كان قد عرف عن انجر دقة الرسم وصرامته ، فقد كشف بودلير لديه عن تلك النزعة إلى محاكاة الطبيعة إلى حد تزييفها بحجة لا أخلاقية مؤداها أن للفنان بل عليه أن يرتق ثقبوب الطبيعة ويرمم ماقد يبدو من عيوبها . ومن هذا المنطلق دعا بودلير إلى احترام القبح والدمامة ونهى الفنان عن اللجوء إلى إخفاء وجه الحقيقة تحت المساحيق والدهون . ومن أجل هذا نراه يشيد بفنان الكاريكاتير وناقد الحياة اليومية هونوريه دوميه . وقد أصبح هذا الذى نادى به بودلير دستوراً للفنان الحديث من بعده ، فنجد الانطباعيين من أمثال رينوار وديجاء ولوتريك يقولون إنهم يرون فى خادمة أو خفير أو راقصة من الجمال مالا يجذونه فى رجال السلطة بأوسمتهم وبزاتهم الرسمية ، وفى الحقول وعلى ضفاف نهر السين من النضارة ما يتضاءل أمامه كل مظاهر الترف فى قصور الأثرياء المغلقة عليهم .

ثم جاء التعبيريون الذين سلطوا أنظارهم بشدة على الجوانب المظلمة للحياة الاجتماعية وأبرزوا الإنسان في مهاويه وإجباطاته فانعكست في أعمالهم آثار المظالم الاجتماعية ، وصار القبح الصادق أجدى بالتقدير من الحسن الزائف . وحلت قسوة التعبير محل جمال التعبير . وقد عانى الفنانون التعبيريون المحدثون الذين خرجوا من معطف بودلير من جراء تمسكهم بأنموذجهم الكثير من صنوف العنت بلغت ذروتها إبان الحكم النازي في ألمانيا فقد شردوا وأعدمت أعمالهم بحجة أنها أعمال « منحلة » في حين أنه في الواقع أعمال رفقت تزييف الحقيقة .

ولنعد إلى كتابات بودلير في الفن لنضع يدنا على مزيد من أحكامه النقدية التي أنارت السبيل أمام التصوير الحديث من بعده . ولتساءل عما عابه أيضا على النمط الجمالي الذي رسخه انجر شيخ الفنانين في عصره . إن ذلك التصميم المترمت للوحة على أساس من الخط الصارم الذي يرتكن إلى برود العقل أكثر من ارتكانه إلى أى عاطفة يترتب عليه أن يصد المتفرج عن الدخول إلى العمل الفني ومعايشته . إن اللوحة تقف أمام المتذوق وتملى عليه محتواها إملاء . في حين أن الفن الجيد في نظر بودلير هو دعوة للمتذوق .. « دعوة إلى رحلة » .. إلى شحذ الخيال .. وتكملة العمل الفني .. وبذلك أصبح للمتذوق مقام في العملية التشكيلية .. التي يجدر أن تتضمن حوارا .. وتوجيها إلى عوالم جديدة وطلية . ولهذا نرى بودلير يعيب على الفنان أن يتكلم في أعماله عن أمور معروفة جدا . فهذه لا تبعث في النفس سوى الملل . ولا تثير في الوجدان نزوعا إلى تعدى الأطر . وكلما ضاق ما يجد المتذوق نفسه مطالبا بإكمال العمل الفني ، وذلك بإفراط الفنان في تقليد الواقع ومحاكاته ، ضوئت قيمة العمل الفني .

## أهمية الخيال :

ولكن ما العلاقة بين الواقع والخيال في نظرية بودلير الجمالية ؟ وأيضا ما العلاقة بين الفن والطبيعة ؟ أشار بودلير في مواضع كثيرة إلى تقززه من الواقع السطحي السخيف الذي يكون نسخة من الطبيعة ، ولاذ بالفن كمحاولة للتسامي عليه وتحويله ، ولهذا فإنه يعرف الجمال بما هو غريب . ويعتبر الفنان هو المبتدع لعوالم خيالية .

وعملية التخيل عند بودلير تحتاج إلى وقفة متأنية لأنها قد فتحت الباب على مصراعيه من بعده للسيريالية التي اعترف رائدها أندريه بریتون ببودلير سلفاً لها ، والتكعيبية التحليلية والتركيبية التي مارسها على الأخص بيكاسو وجورج براك في فترة من عطاياها التشكيلي . وربما أوصلتنا عملية التخيل عند بودلير إلى مشارف التجريدية أيضاً .

يقول بودلير في كتاباته عن صالون عام ١٨٥٩ إن كل العالم المرئي ليس سوى مخزن للصور والإيماءات التي تعطيها المخيلة قيمةً نسبية . إن هذا العالم المرئي نوع من الغذاء ، على المخيلة أن تهضمه وتحوله . إن قدرات الروح الإنسانية يجب أن تخضع للمخيلة التي تستحوذ عليها كلها . ( نفائس جمالية - جزء ثان - ص ٣٥ و ٣٦ ) . أصبح مفهوم الفن إذن عملية خلق جديد وليست مجرد تسجيل . ومن هذه النقطة انطلقت مدارس الفن الحديث كلها . وقد حصل الفنان المعاصر من رأى بودلير هذا على شجاعة هائلة أوصلته إلى كل تلك الرؤى المتحررة التي زخر بها الفن الحديث .

ينادى بودلير بفكّ جزئيات العالم المرئي ثم إعادة تركيبها على هدى من القرينة

الذاتية للفنان . ومن ثم أطلق بودلير العنان للخيال الحر .. للخيال الجامح .. وليس بمستغرب بعد ذلك أن يصل الفن إلى « تجريد » أشياء العالم المرئي من شبيثها ويحيلها إلى خطوط وألوان وأعراض قائمة بذاتها ( د . مكاوى . جزء أول ص ٩٧ ) . ولن يكون ذلك بحسب منطق الأمور تشويهاً .. بل إعادة خلق . وحتى ما هو دميم وغير أخلاقي بلغة القواميس الوضعية يمكن ألا يكون بلمسة الفن قبيحاً أو غير أخلاقي .. فإن الجميل ليس غريباً فحسب بل هو أيضاً نقي من شوائب المصطلح الدارج . وقد تبنى أندريه بریتون في كتاباته اللاحقة عن السيريالية مفاهيم بودلير عن الجمال الذى يوصف بالغرابة ، وقرر بدوره أن الغرابة هى وحدها الجمال . واتفاق بریتون مع بودلير فى أن الجميل لغيرته يبدو عدوانياً صادمًا للذوق . وقد كان عشق بودلير للرؤى الخيالية وتوقه إلى التصاوير التى ترقى إلى الحلم وتعادله سنداً كبيراً أيضاً لبریتون والسيراليين من بعده . وربما كان اتفق بودلير والسيراليين من أمثال ماكس أرنيس و بول ديلفو فى الإعجاب بجويا وتصاويره راجعاً إلى إجماعهم على أن الفن يجب أن يضحى جسوراً شاطحاً . ففى الحلم - كما يقول بودلير فى إحدى قصائده - مشاهد مروعة لم ترها عين قانية .. إن النوم يزخر بالعجائب وعندما يفتح الحالم عينيه لا يرى سوى بشاعة حياته البائسة .. ولئن كانت الساعة تدق معلنة الظهيرة فالسماء تمضى تصبّ الظلمات فوق هذا العالم البارد التمس . ( عن قصيدة الحلم لبودلير ) .

إن كل ما هو « فانتازيكي » و « جروتيسكى » و « اكزوتيكى » ، وكل « واقعية سحرية » فى الفن المعاصر إنما شجع المحدثون عليه بفضل تعاليم بودلير التى وإن بدت شعراً فى ديوانه « زهور الشر » فقد بدت أيضاً نظريات متحمسة فى « نفائسه الجمالية » .

وقد بحث بودلير بين معاصريه عن تنطبق على لوحاته تلك المفاهيم التى نادى

بها فوجدتها لدى المصور ديلا كروا ذى المزاج الشيكسيري الذى شبه نفسه كثيراً  
بهاملت أميرالدانمارك ، واستقى عديداً من موضوعاته عن قصائد لشعراء كبار مثل  
فرجيل ودانتي وجوته .

وقد كتب بودلير فى « نفائسه الجمالية » ( جزء أول ص ٣٩٥ وما بعدها . وفى  
مواضع أخرى أيضاً ) عن ديلا كروا أن الذى يجعل فنه جديراً بالإعجاب هو تلك  
الانسيابية النغمية التى تختلف تمام الاختلاف عن صرامة فن انجر العجفاء .. وذلك  
الدفء الإنسانى الذى يصطخب فى خطوطه المرواة بالعواطف المتأججة .. وأن  
ذلك الانطباع بعدم الاكتمال الذى تعطيه أعمال ديلا كروا هو الذى يجعل للمتذوق  
مقاماً فى عملية الخلق فتصبح بفضل الخيال عملية تذوق لا تستنفد .. وإذا كان  
هذا الانطباع قد مكن خصوم ديلا كروا من اتباع انجر أن يقللوا من قيمة أعماله ،  
فقد جاء بودلير يناصر ديلا كروا معلناً أن الإيقاع المتدفق فى تلك الأعمال وشحنه  
الخيال إلى عوالم أفريقية وآسيوية بعيدة أفضل من متحف الدمى الجامدة التى آلت  
إليها الكلاسيكية الجديدة على أيدي انجر الذى أجرى فى عرائس الجمال - على حدّ  
تعبير بودلير - عملية قتل بطولى ( ص ٣٨٨ من الجزء الأول من نفائس جمالية )  
والواقع أن الفرق بين « الكلاسيكية الجديدة » و « الرومانتيكية » لم يكن فى  
الموضوعات المختارة بل فى طريقة النظر إلى الحياة والفن . وقد قيل فى تفسير هذا  
التضاد بين الاتجاهين أن « الكلاسيكية الجديدة » قد غلبت العقل الصارم ، بل  
والبارد أيضاً ، بينما غلبت « الرومانتيكية » العواطف الجياشة والوجدان الرافض  
لتعاليم العقل التى لا مناقشة فيها . واتجهت نحو الشرق بحثاً عن منابع جديدة  
للإلهام . ولم يكن التصوير فى نظر ديلا كروا خدعةً وزيفاً بل هو الحياة ذاتها بكل  
مآسيها ومباهجها .

ويدين ديلا كروا بقوة التعبيرية إلى اللون . ولبودلير فى « نفائسه الجمالية » دراسة

أرية عن اللون ، يتقل منها إلى تطبيق، أحكامها على ديلاكروا ( راجع - الجزء الأول - ص ١٤٩ ) ويترجم بودلير الألوان إلى عواطف وافكار ، ويتكلم عن حياتها بين الألفة والانسجام وبين الكراهية والمطاردة ، وهى تتعايش فى الطبيعة بفضل تنازلات متبادلة . ويلعب الهواء دوراً كبيراً فى نظرية اللون .. ويمكن أن تفضى دراسة الطبيعة إلى نتائج مخالفة لما فى الطبيعة ولهذا كان الفن بحاجة دائمة إلى الإيهام .. إلى الأكذوبة . ويترك إيقاع اللون ونغمته فى النفس ذكريات عميقة . ويأتى الإحساس باللون فى النهاية من اختيار يتوقف على المزاج . وهكذا تتوقف الطبيعة فى الفن على الطبع . ألوان فيرونيز مرحة هادئة ، بينما ألوان ديلاكروا فى الغالب شاكية . العين ترتاح وتشفى بالألوان . وللألوان أيضاً أنغام وروائح وتأثيرات سحرية ، وتقود إلى عالم الأحلام . وبذلك إذا كان القدامى قد نظروا إلى الجانب المادى من اللون فقد رأى بودلير فى اللون جانبه المعنوى . كما كشف عن الحقيقة اللونية للمرثيات ، فأبان أن الطبيعة تخلو من خطوط صارمة . وتتألف من ذبذبات لونية أثرية تواكب حركة الكون الأبدية .

وبهذه الحقيقة فتح بودلير الطريق أمام الانطباعية التى قدمت أكبر ثورة فى تاريخ التصوير . وخطا إلى المسرح مانيه ورينوار وسيسلى ومونيه وفان جوج بلوحاتهم الرائعة التى تقوم على أن عين المصور لا تعرف الموجودات إلا من خلال حركة الأضواء على سطوحها . ومن بعدهم خطا إلى المسرح أيضاً الوحشيون الذين استقوا جرأتهم من قول بودلير « أتمنى أن أرى مراعى حمراء وأشجاراً زرقاء » وهكذا صار اللون بفضل الخيال الخلاق هو سيّد اللوحة . وقبل هؤلاء جاء أوجست ريدون وجوستاف مورو بألوانها الرمزية المعتمدة على خصائص أفصح عنها بودلير صاحب أجواء العطور والدخان وعوالم أخرى خيالية موحية .

## يحتاج النقد إلى الحماس :

يتغلغل بودلير في « نفائسه الجمالية » إلى دقائق الصنعة ، فيتكلم عن الألوان ودرجاتها ، وعن التظليل والخطوط والتكوين . فهل كان بودلير مصوراً ؟ كلا . كان عيناً حاذقةً ، وروحاً شفاقةً ، وعقلاً محللاً .. وهذه صفات لا يستغنى عنها الناقد .. ولكن بودلير فضلاً عن ذلك كان ناقدًا متحمسًا . وفي هذا يقول : « بعد التزود بمعيار محقق ، معيار مستمد من الطبيعة ، فإن على الناقد أن يؤدي واجبه بحماس ، فليس كونك ناقدًا مما يقلل إنسانيتك ، والحماس يقرب بين الأمزجة المتماثلة ويرقي بالعقل إلى قمم جديدة كما أن النقد يطل في النهاية على المينافيزيقيا » . ولذلك نجد بودلير يمتدح رسوم روميه ، فهي ليست في النهاية مجرد رسوم هازلة بل هي « كاريكاتير مأسوي » ينطبق عليها القول العربي « شر البلية ما يضحك » ويشيد بهذا الجمع بين النقيضين « المضحك والمأساوي » وهو الذي سماه اللاحقون « بالهيمور » أو « الضحك الأسود » وبذلك يكون مصور مثل الفلاندرى المعاصر جيمس أنسور التي تبدو البشرية في أعماله جموعاً من الأقنعة التهرجية تخفى وراءها هياكل عظمية ، قد استمدت أيضاً مادته الفكرية من « استطبيقا القبح » البودليري .



## الفن في عالمنا

شيخ النقاد المصريين يتحدث :

« الفن في عالمنا » هو الكتاب الذى ألفه الأستاذ بدر الدين أبو غازى وأودعه الكثير من الأفكار والخواطر عن مكانة الفن التشكيلي في الحياة المعاصرة ، لا على المستوى المحلى فحسب ، بل وعلى المستوى العربى والعالمى أيضاً .

وقد أتاحت خبرة الأستاذ بد الدين أبو غازى وحسّه المرهف وغزارة اطلاعه أن يكون مفكراً تشكيليّاً من الطراز الأول ، وقد منحنا كتابه « الفن في عالمنا » فرصة التعرف على المقومات والأبعاد الأساسية لرؤيته النقدية .

ويبدو بدر الدين أبو غازى في كتابه الصادر عن دار المعارف عام ١٩٧٣ متأملاً في وضع الفنون التشكيلية في عصرنا ، ومصيرها إزاء العديد من عوامل التقدم والتعويق التى تتنازع مسارها ، ويدلى في القسم الأول وهو بعنوان « الفن والمجتمع »

بمقترحات تجعل الفن من خلال ارتباطه بالتعليم والثقيف أداة لدفع الإنسان المواطن إلى مستوى من الحس والفكر أرقى مما هو عليه في حاضره .  
كما يقود الناقد الكبير في القسم الثاني وهو بعنوان « الفن والنقد » إلى ما يعتبره صخرة نجاة من تيارات الحداثة المفرطة التي تسالت إلى نخاع الفنون المعاصرة . ويعتبر أن العودة إلى ينابيع التراث خير معين لتحديد موقفنا من كثير من التأثيرات الأجنبية الوافدة ، وإعادة تقويمها . وذلك متى عمقنا مفهوم التراث ووسعنا إطاره .

أما في القسم الثالث وعنوانه « الفن والأدب » فإن بدر الدين أبو غازي يزودنا بذخيرة من المعلومات الهامة والطريفة عن بدايات حركة النهضة في فنونا المعاصرة ، كما يتقدم بنظرة جديدة في النقد الأدبي على أساس من الرؤية التشكيلية .

### صعوبة مهمة الناقد الفني

إذا كان الفن إبداع ، وهو إحدى السمات الرئيسية في الحضارة لما جوهر الفن ؟ أهو تعبير عن تناسق ؟ أم هو تعبير عن صدق ؟ هل الحرية هي قوامه ؟ أم الأخلاق ؟

يسجل بدر الدين أبو غازي مبلغ صعوبة إدراك المضمون الحقيقي للعمل الفني ، واستجلاء كل ما يحفل به من قيم وثناء . ومن هنا جاء دور الناقد وصار له من الأهمية ما لا يقل عن أهمية الفنان المبدع ذاته . فالناقد « هو الذي يقرب المسافة بين الفنان والمشاهد . هو وسيط وجداني يحمل رسالة التقويم الجمالي ، ويخاطب بلغته طرفين ، الفنان ليقوم عمله ويحدد مكانه في مسار الفنون وبين مذاهبها ، والمشاهد ليضيء له الطريق إلى التذوق واكتشاف السحر الكامن في الأثر الفني » .

وقد زادت الأعباء على كاهل الناقد الفني ، وعظمت مسؤوليته في العصر الحديث ، لعدة اعتبارات :

أولاً : لم يعد للفن مفهوم محدد ، فقد تعددت القيم وتنوعت تبعاً لتشعب الحياة الإنسانية ذاتها .

ثانياً : لم تعد الرؤى الفنية ضيقة تلتزم بأنماط بذاتها لاثييد عنها ، بل صار العمل الفني يستوعب أكثر من نمط واحد ، فإلى جانب « التشخيص » مثلاً هناك « التجريد » ، وإلى جانب « الواقعية » هناك صيحات الفن « البصري » و « الحركي » بل واللافن أيضاً . وقد أصبح يصب في العمل الفني روافد عديدة من مفاهيم حضارية متنوعة ، بل يمكن أن يقال عنها أيضاً متضاربة ، فإلى جانب اكتشاف القديم الموغل في القدم حتى تصاوير كهوف ما قبل التاريخ ، هناك الانطلاق إلى فضاء رهيب ، ليس حافلاً بأقمار ونجوم جديدة فحسب ، بل وبملايين الحقائق والأوهام العلمية أيضاً .

ثالثاً : أصبح الزائف يختلط بالأصيل فأضحى من أشد الأمور صعوبة التمييز بين الغث والثن ، وعدم الخطأ في التقييم فيحكم على الأصيل بأنه مجرد لآلى مزيفه ، وترفع الأصداف الجوفاء إلى مصاف النفائس الغالية ، ولذلك فقد أصبح الناقد بمسيس الحاجة إلى أن يوسع من معارفه ، ويتعمق في ثقافته ، ويتزود من الآداب والفنون والعلوم والفلسفة ، بمايسر له حكمه ويقيه شر الزلل والشطط وكثيراً ما أخطأ النقاد - بل والفنانون أيضاً - في الحكم على أعمال ثبت لها الخلود من بعدهم . وقد تزايدت اليوم احتمالات الخطأ وذلك في خضم اتجاهات وترعات وأساليب ومدارس تنهار وتتقاذف كل يوم بالجديد .

وعلى الرغم من كل الصعوبات التي تحيط بمهمة الناقد في العصر الحديث ، فقد صارت مهمة النقد أيضاً أكثر متعة وطرافة ، واتصفت بكل ما تتصف به المغامرة

الفنية الحقة . وقد تزايد عدد النقاد في العصر الحديث ولعت أسماء كثيرة ، أدلت بدلوها في تحييد ما جادت به وجدانات قناني القرن العشرين ، وتقارع النقاد الحجج فيما ذهبوا إليه من دفاع من تيارات ومذاهب ، ومن هجوم على غيرها . وأثرت كتاباتهم الحياة الثقافية لهذا العصر ، بل وقد عرف بعض المشاهير منهم مثل كنيث كلارك وهربرت ريد طريقهم إلى وسائل الاتصال الجماهيرية واسعة الانتشار ، ومن خلال الإذاعات السمعية والمرئية نفذت آراؤهم إلى قاعدة اعرض من المتلقين . وقد نجحت هذه الأحاديث والتعليقات في بث حب الفنون التشكيلية الحديثة في الأذهان والقلوب ، فزادت القدرة على تذوق الأعمال الفنية والتغلغل إلى كنهها ومضمونها . وبذلك خدمت وسائل الإعلام الحديثة الفنون التشكيلية ، فلم تعد السينما فحسب حكراً على روايات هابطة فكرياً وعاطفياً ، بل انفتحت على أعمال الفنون الجميلة عبر التاريخ باعتبارها مثل الحضارات التي تترعرع في حجرها أداة لإثبات الوجود ، وإرادة تحد لغوائل الزمن ، وقهر للصعاب التي تضعها الطبيعة في طريق الإنسان .

وقد رأينا أحد كبار نقاد الفن المعاصرين وهو أستاذ تاريخ الفن الفرنسي رينيه ويج يعتبر مهمة الفن الرئيسية خلق وسيط بين الكون والإنسان . ويؤمن بأن الفنان يقوم بحوار مع العالم المرئي ، لا من أجل تسجيل هذا العالم فحسب ، بل وللوصول إلى استجلاء العالم غير المرئي ، الذي يتعدى - كما سبق لأفلاطون أن قال - هذا العالم المرئي ، فعندما يسلط الفنان حواسه على الواقع المادى الملموس فإنه يستطيع أن يتعداه إلى واقع روحي يعتبر إطلال الفنان عليه إسهامته الحقيقية في الحياة الإنسانية .

أما أندريه مالرو الأديب الفنى وأكبر قلم الفكر التشكيلي المعاصر فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيفسر الفن من خلال رغبة الإنسان الجامحة في الانتصار على

الموت . ومن ثم كان الفن عزيمة إنسانية راسخة في تعدى الفناء ورفض العدم ،  
ولذلك كان العمل الفني محاولة مأساوية من جانب الفنان لإثبات قدرته - ومن ثم  
قدرة الإنسانية عامة - على قهر كلّ إذلال واستعباد .

### مواصفات الناقد الفني :

وإذ يؤكد بدر الدين أبو غازی أن « لانهضة فنية بلا نهضة في النقد تواكبها »  
فإنه يعترف - كما اعترف من قبله أديبنا الكبير إبراهيم عبد القادر المازني - بصعوبة  
إعداد الناقد الفني ، وتأهيله لمهمته الجليلة والجسيمة . ففضلاً عما يحتاجه الناقد من  
رصيد ثقافي فإنه :

١ - « ينبغي أن تتوافر للناقد هبة التوازن بين العقل والحس والنفس » .  
٢ - كما ينبغي أن يتحرى الناقد الفني صدق الكلمة ، وأن يتأمل ويراجع نفسه  
قبل أن يصدر حكمه في قضايا الإبداع الفني ، وأن يكون رائده شجاعة الرأي  
« فالنقد » تقويم وبناء ، وليس هدمًا وتقويضًا ، و« الناقد يلقى ضوءًا ولا يمسك  
بصولجان » ، وعليه أن يتحاشى تقييد المتذوق بموازين حساب محددة تحول دون  
استمتاعه الحقيقي بالعمل الفني » .

٣ - وينبغي أن يكون الناقد على قدر كبير من التضحية والتجرد . فكما أن  
إعداده يحتاج إلى جهد ومثابرة وإطلاع في شتى العلوم والآداب والتاريخ و« تفتح  
على الكون في مظاهره وأعماقه » فإن نصيب الناقد الفني من الشهرة محدود ،  
وعائده المادي ضئيل ، مما يقتضي منه حباً شديداً لعمله يجعله يرتضي زهداً يرغبه في  
التوافر على مهمته دون التفات إلى مغريات مادية تمد إليه صوته من الخارج ،  
فتفسد نقاء بصيرته ، ونزاهة أحكامه .

٤ - ولما كانت أداة الناقد الفني هي الكلمة فقد زادت صعوبة مهمته ، لأنه

بهذه الكلمة يحاول أن يفسر ما قد يستعصى تفسيره على الكلمات . ومهما اجتهد الناقد في وصف العمل الفني وتحليله وإيضاح مبناه فلا يغنى ذلك عن معاينة العمل الفني . ولكن هذا ما هو مقدر على الناقد الفني ، وعليه تحويل الرؤية التشكيلية عن طريق الكلمة إلى رؤية مكتوبة تفسر وتضيء العمل الفني الذي هو بدوره نقل غير المرئي إلى شيء مرئي .

فإذا توافر في الناقد هذا الإعداد وهذه الصفات فإن بدر الدين أبو غازي ينمي لبلاده نقاداً يتصفون بوضوح في الرؤية ، وصواب في الحكم ، وبعد عن الافتعال لأن فنوننا التشكيلية المعاصرة تطرح كثيراً من القضايا تتطلب من النقد استظهار موقفه منها . ونخبته وملامسته للحياة الفنية التشكيلية المعاصرة في بلادنا يحدد بدر الدين أبو غازي أبرز هذه القضايا في الآتي :

١ - قضية الفن بين التراث والمعاصرة .

٢ - قضية الفن بين التشخيص والتجريد .

٣ - قضية الفن ومطالب المجتمع .

### التراث والمعاصرة :

أما عن قضية الفن بين التراث والمعاصرة فإن بدر الدين أبو غازي يلفت نظر فناننا المعاصر إلى أهمية الفنون الشعبية ، وكم تجديده في عطائه ، فهي تدعم أصالته وتضفي على أحداثه طابعاً خاصاً ، يجعلها ملتزمة مع قوميته . فعلى الرغم من اتجاه التعبير الفني إلى عالمية ملحوظة فإن هذه العالمية مستظل تولى التقدير أولئك الذين جلبوا إليها من منابع الإلهام الموهلة في القدم والعراقة ما يروى عطش الحس الإنساني إلى الجمال الذي لم تسحقه خطوات جماعية أو تخنقه قبضة آلية : وهل يستطيع الفن مهما أوغل في العالمية أن يغالب مثلاً مافي عيون بورترية الفيوم من نداء سحرى

بدائي لا يقاوم ؟

ويؤكد بدر الدين أو غازي أن الفن الشعبي في مصر قد أكد على مرّ العصور أنه كروح الشعب ذاته جوهر لا يموت . ويضرب على ذلك مثلاً واحداً - لكنه بالغ الدلالة - بما فعلته جحافل السلطان سليم الأول عندما استولى على مصر فقد شحن صنّاعها وفنانها على مراكبه إلى اسطنبول . ولكن مالبث أن « عاد وجدان الشعب بعد حداد الأحزان يواصل إبداعه على واجهات البيوت وفي عرائس المولد ، وعلى أواني الفخار ، ومن خلال السلال والنسيج والسجاد » .

حقاً ، أليس في ذلك الصمود والابتعاث بعد ما يشبه المات ما يشرف الفن الشعبي ويزيده فخاراً ؟ لقد عرف الفنان المصري الحديث منذ رواده الأول محمد ناجي وراغب عياد ومحمود سعيد أهمية « المنابع الشعبية » للفن وعادوا في كثير من أعمالهم إلى هذه المنابع ، كما سار تلامذتهم وخلفاؤهم في هذا الطريق من بعدهم . « لقد أصبح الفنان الشعبي أستاذاً يكشف للفنان التشكيلي القومي عن أسرار في أساليب التعبير ، ولم يعد الأمر استيحاء لمضامين الفن الشعبي ، أو تصويراً للفولكلور المصري في جوانبه المختلفة ، وإنما تحول الوضع إلى استلهاً لأساليب الفنون الشعبية ، ودراسة لها واقتباس منها و « أصبح ( الموتيّف ) الشعبي من لغة العصر التشكيلية . وفي أعماق الفنون الشعبية أغوار لم تكتشف ، ولكنها بمزيد من الحب ومزيد من الفهم تبقى خطأ مميزاً في مسار الفن التشكيلي يربطه بصدق بأغوار طبيعة الروح المصري وحقيقته » .

على أن ناقدنا الكبير يعود فينبّه إلى أن من أخطر الأمور على الفن النظرة المحدودة ضيقة المجال ، ويعيب على كثير من الأعمال الفنية الحديثة أخذها من الفن الشعبي اشكاله الخارجية ، دون التوغل في أعماق التراث وتفهم جوهره « ومن ثم



يقف حدّ الاتصال بالتراث أحياناً عند القوالب والأشكال الخارجية بدون النبض العميق الذى يكمن فى هذا التراث .

## التشخيص والتجريد

أما عن قضية الفن بين التشخيص والتجريد ، فيسجل الناقد الكبير أن العالم قد سار خطوات حثيثة فى مجالات الإغراب والعبث والغموض ، وليس بملازم أن يكون كل ما يأتى به إلينا البحر لآلئ ، فإن كثيراً من طرح البحر أصداف براقه ، ولهذا كان على الناقد أن يكون شجاعاً فى رفض ما لا يطمئن إليه ضميره الفنى . وإذا كان مما جلبته أمواج البحر إلى شواطئنا « التجريد المعاصر » فيجب أن يعرف فنانونا أن التجريد ليس بغريب على تاريخنا الفنى وقد قدمت « الفنون الإسلامية أروع تجريد نابع من وجدان الفنان الإسلامى » ولذلك فدون رفض للتجريد رفضاً مبدئياً فإن بدر الدين أبو غازى يرى أنه « مالم يجد الفنان فى لغة التجريد البهجة شيئاً يقوله بصدق وعمق أكثر مما يقوله الفن الشخص فلا عليه أن يخوض تجربة غريبة على نفسه لمجرد مظهر الحداثة والجدّة »

ويقف بدر الدين أبو غازى وقفة متأنية على الأخص إزاء الاتجاهات الجديدة فى فنون العالم المعاصر ، ويتأمل موقف بلاده من هذه الاتجاهات، ويحرص الناقد المشفق من أن تزلّ الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة فى متاهات لاخروج منها مما قد يفضى إلى تحطيم المدرسة المصرية على صخور تجريبيات تابعة عن « نذر المرض أكثر مما تحفل بدلائل الصحة » يفصح عن موقفه النقدي من عطاءات الفن التشكيلى المعاصر ، فى مصر وفى العالم ، ويسند أحكامه إلى ما لامسه فى معارض دولية لها دلالتها .

أما عن حركة الفن التشكيلى فى الخارج فإن المؤلف يقرر أنه « حتى نهاية القرن

الماضى ، ومطلع هذا القرن ، كان من اليسير أن نضع أيدينا على خط واضح فى تطور الفن ، نتابعه من جيل إلى جيل ، ونرى فى ختام كل مذهب تمهيداً منطقياً لميلاد مذهب جديد . ولكن مع نهاية الحرب العالمية الثانية شهد العالم تنوعاً غريباً فى أساليب التعبير الفنى حتى صار « لا يمكن القول بأن للعصر سمة محددة من الرؤية ، فإلى جانب الرؤية غير المشخصة التى يمثلها الفن المجرد نرى الفن التشخيصى مازال يلقى امتداداته فى صور جديدة على أيدي بعض المعاصرين ، وإلى جانب اللوحة « كتعبير » تقوم اللوحة « كفعل » ثم يتخذ التجريد مسميات وأشكالاً متعددة . فى حين تمضى الواقعية منقبة عن رؤى جديدة وصور متنوعة من التعبير .

يسير العالم المعاصر قدماً فينتقل بين فنٍّ أقرب إلى الجنون ( كما عند المصور الفرنسى ديوفيه ) وبين فنٍّ مملوء بالمسرة والبهجة ( كما عند الممثل الأمريكى كالدرا ) وبين « فن البوب » بارتداده إلى الموضوع متمثلاً فى أدوات الحياة اليومية من علب الطعام المحفوظ ، وزجاجات الشراب ، وإعلانات السينما . يمزج ذلك كله مزجاً جديداً لينتج فناً سيكشف بعد أن يغادر هذا العالم كيف كنا نعيش وبين فن « الخداع البصرى » الذى يحدث تأثيره من حركة الألوان وتغيراتها وفعل النور فيها ، إلى فن « العودة إلى الصورة » بإعادة صياغة الأشكال صياغةً تخفى أسرار الطبيعة وراء أسرار التصوير ، إلى غير ذلك وذلك من تيارات ونزعات « الفن التشكيلى الحديث » وما ندرى إلى أى مدى ستمضى بنا رحلة البحث فى عالم التشكيل . فإن العالم الذى فقد يقينه لا يستطيع أن يقنع بمثل ( الجمال ) عند الفنان ، ومثل ( الحقيقة ) عند الفلاسفة وهو فى تغيره وبحته الدائب عن رؤى جديدة إنما يعبر عن قلقه وتحركه وتطلعه .

ثم يزداد الفن التشكيلى إيغالاً فى متاهات التجريب والتمرد والغربة ، وذلك فى

معارض الشباب التي تحتوى على آخر صيحات الاتجاهات الجديدة . ويعطينا بدر الدين أبوغازى صورة مشيرة عنها . إنها : « أعمال - على حدّ قوله - لا يفتح لها القلب في سر ولا تلقاك في إيناس ، وإنما هي تصدم الرؤية ، وتهز أعصاب المشاهد . اعتمادها على الصدمة والإغراب أكثر من اعتمادها بالبناء والتناسق . وهي لا تحقق وثامًا مع المشاعر بقدر ما تحرك في المشاهد نوعًا من العراك الداخلى والحيرة الفكرية » .

ويدلى بدر الدين أبوغازى بحكمه على هذه الاتجاهات التي صدمته في زيارته لمعارض الشباب الدولية بالخارج ، فيقول :

« الفن قبل كل شىء تعبير من أعماق الوجدان الإنسانى ، ودلالة على جوهرنا ، وتمثل لإرادة التطور ، هو إعادة خلق . قدرته فيما يضيفه على الأشياء من سر التحول وما يحققه بإعادة البناء من نظام يفرضه على الأشياء . أما التعبير عن الرفض والسخط بالعبث بالقيم وتخطيسها فموجة قد تبهز الوجدان الإنسانى ، ولكنها لا تستطيع أن تقف بدون إرادة البناء عند الإنسان وتضافر الذكاء والوجدان من أجل الإبداع الفنى » .

وبعد هذا الحكم يصبح من السهل أن نتوقع ما سيطالب به ناقدنا الكبير أبناء بلده من الفنانين أن يلتزموه في إنتاجهم . إنه يلحظ خطرًا يهدد كثيرًا من الشباب الذى يندفع وراء بريق هذه الموجات قبل أن تكتمل له أدوات التجربة ومقومات الشخصية ، فيضحي بكثير من الاعتبارات من أجل اللحاق بالتيارات المتدافعة . ثم يستطرد بدر الدين أبوغازى قائلاً « علينا أن نشغل باختيار أكثر أعمال المدرسة المصرية امتيازًا وتعبيرًا عنها . ولنا نناهض الابتكار والتجديد ، فالفن كالحياة يخضع لحتمية التطور غير أن التطور لا يصح أن يكون افتعلاً . و الفرق بين حتمية التطور الذى يأتى من طبائع الأشياء وبين افتعال التطور الذى يقصر الأشياء

على المضى فى اتجاهات ضد طبيعتها .

إذن مالذى يجب أن نفعله كى نصل إلى العالمية ؟ يطرح الناقد الكبير هذا السؤال الذى يلحّ على فنانينا كثيراً ، ويجيب عليه إجابة واضحة رصينة . ينبغى من أجل ذلك « أن نقدم فناً صادقاً راسخ القيم يستمد تطوره من واقعنا ومن مثاليات مجتمعنا » ... إن طريق الإبداع والتجديد منفسح لنا ، وفيه متسع للمواهب التى تزخر بها المدرسة المصرية المعاصرة . ولنا رجاء فى أن يكون لهذه المدرسة سماتها المميزة بين اتجاهات العصر المتضاربة ، وأن يبقى لها يقينها الفنى بين موجات القلق . وهى على أية حال تستطيع أن تضيف شيئاً بروح الأصالة وبمفهومها الحقيقى للتجديد . أما الفن المناقض للفن وغيره من الموجات والتقاليع فلأنما تناقض فى الكثير الاكتشافات العظيمة التى اهتدى إليها الفن الأوربى الحديث نفسه ، ومن أجل هذا فهى لا تصلح أساساً لتقاليد جديدة خليقة بالاتباع .

والحق أن نظرة النقاد إلى أعمال الشبان الجدد تتصف بالكثير من التزمّت ، وتوقع فى كثير من سوء الفهم لأعمال هؤلاء الشبان الجياشة بقلق هو جوهر الحياة ذاتها ، فالحياة بلا قلق ولا لهفة إلى تجاوز الحدود والإطلال إلى ما بعد السور ، سواء أكان هذا السور اجتماعياً أو نفسياً أو ميتافيزيقياً لا تكون من الحياة فى شىء ، بل هى همود وركود ، ومن ثم عطن ومرض ، وهذا الذى اعتبره الأستاذ بدر الدين أبو غازى فى أعمال من رأى أعمالهم من شباب العالم مرضاً ليس إلا الصحة ذاتها ، فهؤلاء الشبان ليسوا مرضى ولا يهرجون ، بل هم غاية فى الصحة ، وجادون . كل ما هنالك أنه قد اختلفت رؤيتهم عن رؤية أجيال السابقين . لقد رفض الشباب أن يوهوا بأن الأثر الفنى خالد لا يتطرق إليه الفناء ، فكم من آثار خالدة صارت ركامات ، وبددتها قبيلة طائشة أو زلزال مدمر ، ولقد تغير إيقاع السرعة فى زمان هؤلاء الشبان ، وبخاصة أنهم مشدودو الأسماع والأنظار إلى المستقبل ، حتى

صارت السرعة رهية الإيقاع . فكيف لا تكون أعمالهم الفنية ترجمة صادقة لمشاعرهم وتصوراتهم . إن الفن ليس خالداً . وهم لا يؤمنون بالكلمات ، بل بما يعاينونه من أعمال الدمار ، ومن أعمال البناء ذاتها ، ناطحات السحاب تبنى في أيام ، ولم تبن في عشرات السنين ، مثلما بنيت الأهرامات ، وهي أيضاً تهدم في لحظات قصار . إن أهم مطلب للفن هو الصدق ، وهذه التيارات المتطرفة ، قد يعيبها الكثير ، لكنها قد احتفظت بصفة تجعلها جديرة بالاهتمام والتعاطف معها ، وهي صفة الصدق .

### مطالب المجتمع :

أما عن قضية الفن ومطالب المجتمع فيرى بدر الدين أبو غازي أن علينا أن نفرق بين « الالتزام » و « الإلزام » فع الإلزام يستحيل الفن إلى لافتات دعابة وإعلان وبذلك يفقد جوهره باعتباره حرية ممارسة وكرامة تعبير . والفن بطبيعته نشاط يستعصى على المواصفات والتقنين وقيمه في حرته وصدقه . ولكن وظيفة الفن الكبرى هي تعميق النظرة إلى الحياة والتعبير عنها بصدق ... وحين يشاغر للفنان الصدق والموضوعية يتحقق تعمقه للمعاني الكامنة وراء الأحداث واستنباط الرموز الوجدانية التي تربطنا بها .

وهيب ناقدنا الكبير بالفنان التشكيلي أن يكون ملتزماً بقضايا عصره وتطلعات مجتمعه حتى يأتي فنه صادقا ومن ثم نافذاً إلى الأعماق ، بل ومتعدداً عصره ومجتمعه إلى الإنسانية كلها .. فليس الفنان مجرد عيّن أو أذنين بل هو قبل كلّ شيء كائن سياسي دائم اليقظة أمام أحداث العالم يتشكل بها جميعاً .

على أن بدر الدين أبو غازي يعود فينبه إلى أننا « لسنا بحاجة إلى عمل يحاكي الواقع ، أو يصور موضوعاً بذاته ، بقدر مانحن بحاجة إلى العمل الذي يمدّنا بالقوة

التي تستأثر بكل جوارحنا ، ذلك الذي يشارك في أن يشحذ روح الصراع فينا ، ويولد عندنا طاقات لا حدود لها . ويتخطى الحدث المباشر ليعبّر عن المغزى العميق » . وبذلك يستطيع العمل الفني أن يبلغ قلب الإنسان في كل مكان ، إذا حمل من الرموز والدلالات ما يشكل صورة صادقةً لمأساة الإنسان .

وقد صار الفنان في العصور الحديثة في وضع يوجب عليه أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجمهور ، ولكنه في كثير من الأحيان عند ما يوغل في تأملاته عن الإنسان سواء في فرديته أو جماعيته يضحى ملق به في غربة يحتمها عليه إخلاصه لإنسانيته ، ويتحدث بلغة غامضة تحتمها في بعض الأحيان رؤيته الطبيعية والنبوية . ويزيد من الغربة والغرابة أن الإنسان في عصر الآلة والصناعة يجد جهده وطاقته مستترفين في عمل لا يترك له وقتاً كثيراً للتفكير والتأمل فيقبل في وقت فراغه على متع ترفهية يقل فيها قدر الثقافة .

ولكن العصر من ناحية أخرى يدفع بالفنان إلى أن يلاحق التطور الصناعي والتكنولوجي فيجد نفسه يربط نفه بمتطلبات التكنولوجيا الحديثة ، وكم من منتجات وسلع وخامات تحتاج إلى بصمة الفنان حتى تضحى أكثر إنسانيةً وتقبلاً . ولعل ما يجعل للفن الحديث طابعاً مميزاً هو « التحوّل في أداة إخراج العمل الفني مع المحافظة على قيمه » وجدير بالمجتمع الذي يسعى إلى تنمية قيم الفن أن يهيء الجو الخاص لهذا النماء . فيوطد العلاقة الأخوية بين الفن والتكنولوجيا وهي علاقة مصيرية على أي حال . ومن التطبيقات المميزة في هذا المجال التوسع في عمل المستنسخات والنماذج من الأعمال الفنية الممتازة ، فيظلّ للعمل الفني فرديته في امتيازها ، وجماعيته في شيوعه وجعله في متناول اليد .

كما تضطلع الفنون التطبيقية بدور بالغ الأثر في المجتمع الحديث ، إذ هي تتيح إشاعة الذوق والجمال في كثير من أدوات الحياة اليومية .

وحتى يتاح للفنان الازدهار لطاقاته تعتمد المجتمعات الحديثة إلى « تهيئة الجو  
المعماري » للعمل الفني ، بتحقيق اللقاء بين العمارة والفنون التشكيلية . ولئن كان  
ذلك حقيقة عرفت عصور سابقة أيضاً ، فإن اللقاء المذكور يتخذ في العصر  
الحديث صورة الالتحام ، فإن عمارة بلا ذوق تقود إلى جنون جماعي .

وقد ارتفعت أصوات كثير من المفكرين بتحريض تدخل الدولة في مجال الفنون  
باقتناء أعمال الفنانين ، والتوسع في تكليفهم بالمقاومات الفنية ، وتخصيص الجوائز  
القومية السخية ، وإلا ازداد انطواء الفنان على نفسه . ومن ثم جرفته عزله إلى  
السير في دروب من التعبير الفني يخيم عليه الغموض والغرابة ، وهما من سمات الفن  
الحديث عموماً .

وقد أدى كل ذلك إلى أن أصبح للدولة دور هام في مصير الفنون التشكيلية  
المعاصرة لتزايد دورها في توجيه المجتمع إلى التقدم حتى بلغ هذا الدور حد القيادة في  
بعض البلدان .

### الاجتماع على الشعب المعماري :

وفي مجال تأمل دور الفن في المجتمع ، يمضي بدر الدين أبو غازي فيقف أمام  
أمرين يعتبرهما بالغى الأهمية .

أما الأمر الأول فهو التخطيط العمراني والطابع الحضاري للمباني العامة . وقد  
شغل « التخطيط العمراني » اهتماماً كبيراً من مفكرنا التشكيلي ، واختلط اهتمامه  
باحتجاج على ما يوقعه الزحف المعماري المرتجل بمجال الطبيعة من ناحية وبجلال الآثار  
من ناحية أخرى . وإن دلّ هذا « الشعب المعماري » على شيء فعلي تخلف في الوعي  
وفساد في الذوق العام . ويطالب بدر الدين أبو غازي بالوقوف في وجه « القبح  
المعماري » واعتبار ذلك مطلباً قومياً عاجلاً . ويرى أن وجه الخطر في حركة البناء أن



نبى بلا إدراك لأثر العمارة على تكوين وجدان المواطن وذوقه وإحساسه بالتناسق .  
إن العمارة هى أول ما يطلع المواطن من أعمال الفن ، ولذلك كانت أخطر  
الفنون المرئية . ومن ثم كانت مراعاة القيم الحضارية والطابع القومى فى إقامة المباني  
العامة تحقق أثراً عميقاً فى تكوين شخصية المواطن حضارياً .

ويعطى بدر الدين أبو غازى أمثلة عديدة من تجارب الشعوب المعمارية فى  
أفريقيا وأمريكا اللاتينية وأوروبا ، فمن الكميون إلى المكسيك إلى البرازيل إلى ألمانيا  
يلتقط لنا ماسيده المهندسون المعماريون من مبان عامة جمعت بين القيم الجمالية  
والوظيفية والقومية والبيئية معاً .

ويطالب مفكرنا الشكلى فى هذا الصدد :

١ - بوضع خطة قومية للعمارة ، تساندها تشريعات صرامة :

أولاً : تحمى الأماكن الأثرية والمواقع الطبيعية من المباني الحديثة التى تقام  
حولها بلا تخطيط ولا تنسيق .

ثانياً : تكفل وضع مواصفات وضوابط لما ينبغى أن تكون عليه المباني  
العامة للدولة ومنشأتها المختلفة .

٢ - تضافر الأجهزة الاجتماعية كلها لصدّ عدوان الشغب المعماري الزاحف .

٣ - مراجعة أساليب إعداد المعماري فى كليات الهندسة والفنون .

## المتاحف

أما الأمر الثانى فهو المتاحف ودورها فى نشر الفنون والثقافة فى المجتمع . إن  
المتحف أداة هامة فى ذبوع المعرفة واجتذاب الجماهير إلى تلقى هذه المعرفة ، وشحن  
الخيال ، والحث على التفكير والتجريب ، واستثارة الوجدان . وقد أصبح للعرض  
المتحفى نظريات تراعى أن يؤدى المتحف وظيفته الثقيفية والتعليمية بل

والترفيه أيضًا على أكمل وجه ، وذلك كله بالاستعانة بأحدث منجزات التكنولوجيا والعلوم ، ومراعاة العديد من الاعتبارات التي يتقيد بها كل متحف من المتاحف القائمة ، وعلى الأخص موقعه وسعته وأعمال الفن التي انشئ أصلاً لعرضها . وفي كثير من الأحيان أيضًا تكون الإمكانيات المتاحة للقائمين بأمور المتحف إمكانيات متواضعة ، توجب عليهم تحاشي التوسع في الإنفاق . ولكن المهم في النهاية من خلال محاولة تحقيق التعادل بين المعطيات والمعوقات أن تضمني على المتاحف حياة متجددة ، حتى لا تستحيل إلى مخازن أو مدافن للمتحف يهال عليها تراب النسيان والإهمال . ولذلك فإن اندماج المتاحف في تيار الحياة الجارية بجدر أن يكون الشغل الشاغل للقائمين على تلك المتاحف .

وينبه الأستاذ بدر الدين أبو غازي إلى أهمية الفن في تنشئة المواطن السوي فكريًا وعاطفيًا . وليست أزمة الشباب كظاهرة عالمية في نظره سوى أزمة حضارية . ومن هنا وجب التركيز على مواكبة الثقافة والفنون للتعليم في مرحلة المختلفة . «ولاسبيل إلى إحياء البصر والبصيرة واستنهاض الإحساس بالجمال في إنسان هذا العصر ما لم يسهم التعليم في التربية الفنية بمعناها الشامل الواسع . وذلك بأن تستقر فكرة التعليم عن طريق الفنون في أذهان المسؤولين عن مناهجه ، وأن يصاحب التذوق الفني كل مراحل التعليم كمنهج أساسي ، بل أن يكون تناول العديد من المواد وتوصيلها إلى الطالب عن طريق الوسائل الفنية . ومن ذلك مادة التاريخ والمواد الاجتماعية وكذلك المواد العلمية .

ولذلك فإن متاحف الحيوان والنبات وسائر العلوم يمكن أن توقظ من خلال المعاينة المباشرة الإحساس بالطبيعة والارتباط بها في أجيال أحاطتهم أسوار المدن بعائرها الخائفة .

فإذا تضافرت مع المتاحف في جهودها السينما والمسرح والتسجيلات الغنائية

والموسيقية والشرائح الملونة وإخراج الكتاب المدرسى ، أمكن لهذه الوسائل الفنية جميعاً أن تسهم فى بناء الإنسان المتكامل ثقافياً ، وذلك عن طريق منهج يؤمن بأن تربية الفرد من خلال الفنون ضرورة قومية وحضارية لا غنى عنها .

### الرؤية التشكيلية فى أدب نجيب محفوظ :

ويثبت الأستاذ بدر الدين أبو غازى على الصفحات الأخيرة من كتابه « الفن فى عالمنا » أن الناقد التشكيلى يستطيع أن يكون له منهج خاص فى تذوق الأعمال الأدبية ، فينفذ إلى تقويمها من خلال رؤيته التشكيلية . وهذا المنهج الذى يستهوى كل من كان ذواقاً للفنون طبقه ناقدنا الكبير على نصوص أدبية بذاتها فتجلت قوة هذا المنهج ، وصلاحيته لأن يضيف مداخل إلى أستيعاب العمل الأدبى وزيادة الاستمتاع به .

وفى مقالته « لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلى » يسعى بدر الدين أبو غازى إلى إلقاء الضوء على عطاء نجيب محفوظ الأدبى بمعايير ومقاييس تشكيلية بحتة . وهو منهج يستلقت النظر . إن الرؤية التشكيلية لازمة للقصاص والروائى . وهى بهذا الاعتبار ليست مجرد حلية أو إضافة جمالية للعمل الأدبى بل هى من صلب الرؤية الأدبية ذاتها . وكلما كان الأديب وصافاً كلما تجلّت حاجته إلى عين الفنان التشكيلى . وهناك العديد من أدبائنا المعاصرين امتازوا بالقدرة على الوصف وكانت صفحاتهم القصصية والروائية ذات قيمة تشكيلية وجمالية ملحوظة ، وفى مقدمة هؤلاء يحيى حقي وإدوار الخراط وصبرى موسى وأمين العيوطى . بل إن وصف هؤلاء للطبيعة يضعنا حقاً أمام تساؤلات تشكيلية جادة وحقيقية .

وبعد أن توقف بدر الدين أبو غازى ملياً عند التيار الفرعوى الأول فى إنتاج مضى نجيب محفوظ ، يقول عن رواية « خان الخليلى » الصادرة عام ١٩٤٥ انه منذ

هذه الرواية تتبدى الصور الوصفية لأحياء القاهرة ، تلك التي ملكت قلب نجيب محفوظ وأيقظت حسه التصويرى « وكثير من صور نجيب محفوظ الأدبية تبدو كأنها لوحات أداها التشكيلية هي القلم الذى استطاع أن يضيف من مفردات اللغة ظلالاً وألواناً جعلت الصورة الأدبية عنده تتلاقى مع كثير من الصور التشكيلية فى فئنا المعاصر » .

فى الصور الوصفية للمشاهد الخلفية فى « خان الخليلى » ما يستدعى إلينا مقابلهما التشكيلى فى لوحات هدايت ومن بعده لوحات يوسف كامل الفنان الذى تعلق هواه الأكبر بأحياء القاهرة المعزية . وفى لوحات سيد عبد الرسول ومن قبله سعيد الصدر لنساء الأحياء البلدية وحياة الأسطح فى بيوتها « ومن بين الصور الوصفية التى عرضها نجيب محفوظ صورة مقهى خان الخليلى بما فيه من أشخاص نرى نظائرها تبدو فى الملامح السريعة التى التقطها راغب عياد من مثل هذه الأماكن التى كانت تملأ أحياء القاهرة القديمة » .

« ولكن نجيب مفض لا يلبث أن يضيف صوراً أخرى كصورة زبطة صانع العاهات ونكاد نعثر لزبطة على نظائر فى لوحات عبد الهادى الجزار وحامد ندا وغيرهما من فنانى جماعة الفن المعاصر الذين أخذوا فى الحقبة نفسها يرسمون الوبند الحقى للحياة الشعبية المثقل بالأسرار والغموض . وتضاف هذه الملامح إلى الفن التشكيلى المعاصر حينما كانت الصور الجديدة الجريئة لزقاق المدق بأشخاصه وأحداثه ومعالمه تستقر فى الأدب المصرى »

ويعضى بدر الدين أبو غازى فى استعراض العلاقات الدفينة بين الوصف لدى نجيب محفوظ ولوحات المصورين المصريين المعاصرين ، ويسجل على أدب الروائى الكبير تحولاً ملحوظاً فى ( زقاق المدق ) ويقرر أنها علامة هامة من علامات التطور

في أسلوبه الأدبي ويدلّل على ذلك بمفهوم تشكيلي « فالصور هنا أكثر واقعية وصدقاً » .

كما يرى بدر الدين أبو غازي حميدة بطلّه زقاق المدق بملاحمها ولون بشرتها وسحر عينيها تكاد تطلّ من لوحات محمود سعيد . ويعود فيجري مقارنة أخرى بين محمود سعيد ونجيب محفوظ في روايتي « ميرamar » و « السمان والحريف » حيث تبدو الإسكندرية بسحبها ذات الألوان وبحرها الذي صورّه نجيب محفوظ « في كل حالاته ، وعكس عليه عواطف أبطاله ، وقدم له صوراً غنية الظلال والألوان . فكلّ هذا يستدعي عند قراءة النص الروائي صور البحر عند فنان الإسكندرية الكبير محمود سعيد » .

ويخلص بدر الدين أبو غازي من قراءة أعمال نجيب محفوظ الروائية إلى إضافة بعد لم يلتفت إليه نقاد الأدب الذين اقتصروا على تقديم تلك الأعمال بمعاييرهم الأدبية البحتة ، بينما عني بدر الدين أبو غازي باستخدام معايير جمالية حققت استجلاء ثراء لم يكن ملفتاً إليه من قبل . وقد خلص إلى أن كتابات نجيب محفوظ تنبئ عن « نظرة تشكيلية » ويسجل أن حاسة اللون بالأخص « من أكثر حواس نجيب محفوظ التشكيلية تفتّحاً . ولديه ملكة غمس المشاهد والأشياء في ألوانه المميزة ، وقدرة الإيحاء باللون عن المعاني . وللأشياء وللناس أيضاً ألوانها التي يضيفها عليها ، بل إن للطبيعة في أدبه ألوانها المعبرة البعيدة عن مألوف الألوان التقليدية المتعارف عليها . فلخان الخليلي سمرة ناعسة ، وقرص الشمس ماسي هادئ ، والسحب حبالى بماء الورد الأبيض ، والأمواج سمراء ضاربة للاخضرار ، ولون الوجود أحمر أو أصفر » .

## الرباط الوثيق بين الأدب والفن

استطاع بدر الدين أبو غازى أن يربط الرؤية التشكيلية بالرؤية الأدبية عندما تصدّى لأعمال نجيب محفوظ الروائية .

ويذكرنا بدر الدين أبو غازى فى ذلك بتلك العلاقة الحميمة التى كانت قائمة بين الفن والأدب منذ مطلع نهضتنا فى العشرينات والثلاثينات . ويخلص من هذا إلى الدعوة لتقوية الروابط بين الفنانين التشكيليين والأدباء لمصلحة الفن والأدب على السواء .

وتحت عنوان « أدب الفنون التشكيلية فى مصر . لمحة من التاريخ » نتعرف على الرواد الذين شاركوا فى حياتنا الثقافية بالكلمة فى تقديم الفنون التشكيلية وتكوين روائعها وسرد تاريخها . ويبدأ بدر الدين أبو غازى فيشير إلى فضل الأستاذ الإمام محمد عبده فى الدعوة إلى الاهتمام بالفنون الجميلة ، وكان ذلك فيما كتبه عام ١٩٠٣ من أن الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع ، والشعر ضرب من الرسم يسمع ولا يرى . ومن ثم كما نهتم بالشعر يجب أن نهتم بالرسم . ومن بعده نجد - من المهتمين بالكتابة فى الفنون الجميلة - الأدباء والمفكرين قاسم أمين ولطفى السيد ومنصور فهمى وغيرهم .

وفى عام ١٩٢٧ أنشأ المثل مختار « جماعة الخيال » وكان من صفوة أعضائها عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى ومحمد حسين هيكل ومحمود عزمى ومى زيادة . وبذلك دخلت الفنون الشكيلية ونقدها فى مجال التعبير الأدبى . وأتيح لرجال الأدب والفن وحوار حول روائع الفنون . وقد عزز هذا الحوار « نزعة قومية » اشرقت فى سماء الفكر والثقافة آنذاك بصفة عامة .

وقد تصدى محمد حسين هيكل لأعمال فنية من نتاج تلك الحقبة ووقف أمامها

بالنقد والتقويم ومن قبله أفردت من زيادة صفحات ضافية من كتاباتها للتعريف بمعارض الصور ، ودعت إلى أن يعنى كتابنا بالنقد التصويرى .

ثم نمضى مع بدر الدين أبو غازى فيحدثنا عن النقاد الأجانب الذين كتبوا عن حركتنا الفنية ، وعن الفنانين الذين أخذوا يطرقون مجال التعبير بالكلمة فى الثلاثينات ويخص بالذكر قواد المرابط الذى يرجع إليه فضل تدريس تاريخ الفن فى معاهد الفنون ، كما كان من أوائل من خاضوا تجربة معاناة وضع المصطلحات الفنية باللغة العربية . واستخدم تعبير « الفنون التشكيلية » بعد أن كان تعبير « الفنون الجميلة » هو السائد فى لغتنا .

ثم يذكرنا بدر الدين أبو غازى بأديبين كانا من الرعيل الأول لنقاد الفن فى مصر وهما : أحمد راسم صاحب كتاب « الظلال » الذى تضمن دراسات عن مجموعة من رواد الفن المصرى ، وبشر فارس الذى كان مشرقاً على الشعب القومية للجمعية الدولية لنقاد الفن .

وكل هذه الحقائق الباهرة التى يعرضها الناقد الكبير بتركيز وإيجاز شديدين تدع القلب ينلهمف إلى إعادة اكتشاف هذه البنايع الأولى من أدبنا النقدى ، والاستزادة من استحقاق ذلك الجانب المشرق من حياتنا الثقافية الذى يلوح من بعيد كما يلوح وجه حبيب من بين الضباب .

ثم نمضى بنا بدر الدين أبو غازى إلى كتابات عباس محمود العقاد ليطلعنا على منهجه المتأسك فى النظر إلى الأعمال الفنية ، الصادر عن خلفية فلسفية لمعنى الجمال . وقد دافع العقاد عن ضرورة الفن ، ونفى عنه اعتباره من الكماليات ، وأما عن مفهومه للفن فهو والحياة « صنوان » ، وفكرة الجمال فى الحياة هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون ، كلاهما مناطه الحرية . ومطلب الحرية يستدعى مطلباً آخر هو الصدق باعتباره جوهر الجمال . إن الصدق الفنى هو التزام الجوهر ، وتمثيل الحقيقة



السامية في زى شكل محسوس .

ومن خلال مفهومى الصدق والجوهر ينطلق عباس محمود العقاد فيهاجم نزعات التصوير الحديث إلى الغرابة ولقت الأنظار والغموض ويعتبر مثل هذه النزعات من العاب التسلية التى لا تمت إلى الفن بصلة ، لأن الفنان يجب أن يعرف طريقه رأساً إلى الجوهر . وأن يعرف كيف يعبر عنه بوضوح وصدق . وإذا تأملت « الإحساسية » التى انطلق منها الفن الحديث صالحة فبقدر تغلغل الفنان في الإحساس بالوجود لافى تمويه صورته حتى يضحى الفن بجرد « طريقة سريعة في ذهن رجل واحد » .

ثم ينتقل بنا بدر الدين أبو غازى إلى أديب آخر هو إبراهيم عبد القادر المازنى ، ويستعرض آراءه في الفن ويشيد بالتفاته المبكر إلى آثار الفنون ومقاييسه الجمالية في تقييمها وهو يرى أن تسجيل الشيء لذاته ليس من الفن فى شيء ، فإذا تعدى التسجيل إلى إبراز صفات الشيء وتأكيد خصوصيته والتقاط جوهره صار العمل فناً . وهو ينصح الناقد أن يكون صادقاً فيما يدلى به من أحكام ، معتدلاً غير متطرف ، فهو إنما يمسك ميزاناً في إحدى كفتيه المحاسن ، وفي كفته الأخرى الإساءة والتقصير . ولكنه فى النهاية يمسك ميزاناً ، وليس سوطاً .

وإذا كان لكل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى موقف ثابت واضح من مفهوم الفن ومن تيارات الفن الحديث ، فهو موقف مصرى نعتز بمصريته ولئن كنا قد لا نوافق كلاً من أديبينا المفكرين الكبيرين على ما أدليا به من أحكام على ماسارت فيه إبداعات الفنان التشكيلى المعاصر من دروب ومسارب إلا أن مجرد أن يكون للأديب المصرى موقف - وموقف مبكر يرجع إلى العشرينات من هذا العصر - فإن هذا لما يشرف الأديب العربى ويرد إليه اعتباره نافعاً عنه جهله بعصب الإبداع سواء كان فناً أم أدبياً ، وبخصائصه الأصولية ، ولا يمكن فى

العصر الحديث أن يكون الأديب أديباً حقاً إلا إذا كان قد تزود من الفنون بزد واسع ، وكان له حكمه الخاص من العطاءات التشكيلية .

وكما فعل عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني فعل أيضاً بدر الدين أبو غازی فكان له موقفه المصري المفصح عنه من أعمال الفن المعاصر ، وتوفرت له القدرة على غريبتها ، وهي قدرة لا تأتي إلا بسعة في الثقافة ، وخبرة بالحياة والتاريخ والإنسان .

## الخطوات الأولى للتجريدية في التصوير المصرى الحديث

لأن كانت « التجريدية الحديثة » في أوروبا ذات قرابة ( بعيدة على أى حال )  
بالفن العربى الإسلامى ، إلا أن التجريدية عندما ظهرت في التصوير المصرى  
الحديث لم تكن منحدره رأسا عن الفن الإسلامى ، ولا استلهاماً لتراث قومى ،  
بل احتذت التجريدية كما ظهرت في أوروبا ، وتجلت في معرضها الأول بباريس في  
أبريل ١٩٣٠ . ومن المعروف أن أول عمل تجريدى حديث كان لوحة اكواريل  
لواسيلى كاندنيسكى ( ١٨٨٦ - ١٩٤٤ ) الذى فتح مع بيت موندريان  
( ١٨٧٢ - ١٩٤٤ ) الطريق أمام الفنانين المحدثين إلى ممارسة تصوير لا يقوم على  
محاكاة موجودات الواقع الذى تراه العين العادية ( راجع كتاب دورا فاليه « الفن  
التجريدى » بالفرنسية طبعة ١٩٦٧ ) .

## عالم شاعرى دقته آية فى الشاعرية :

وليس غريباً على القاهرة وهى العاصمة ذات الآذان والعيون المفتوحة على تيارات الفكر والفن فى العالم أن يستقبل نفر من صفوة مثقفها صيحة « السريالية » بكل بريقها ووعودها ، ومن بعدها صيحة « التجريدية » بكل بريقها وودعوها أيضاً . ومن ثم كان بلوغ الجيل الأول من التجريديين المصريين إلى التجريدية نابعا عن اطلاعهم على مجريات الحركات التشكيلية فى العالم من حولهم ، ويحث الروح المصرية العصرية عن وسيلة للتعبير القوى وغير المسبوق ، تنفث فيها هموم المثقفين من أبنائها ، وتعلن رفضهم ولو بطريقة رومانسية لأوضاع اجتماعية وسياسية خانقة . ولنستمع فى هذا المقام إلى الدكتور لويس عوض يتحدث عن لقائه برائد من رواد التجديد فى الفن التشكيلى عندنا ، دعا إلى السريالية ثم التجريدية ومارسها عن إيمان واقتدار وهو رمسيس يونان ( ١٩١٣ - ١٩٦٦ ) فيقول : « عرفته لأول مرة عام ١٩٤٠ بعد عودتى من البعثة ، وعرفت معه زمرة من الفنانين التشكيليين غريبة الأفكار ، غريبة الأطوار ، تتكلم فى الفن وفى الأدب وفى الفلسفة وفى السياسة وفى القيم الاجتماعية وفى الحضارة ، فإذا كل هذه الأشياء شىء واحد » .

ويتابع الدكتور لويس عوض حديثه عن رمسيس يونان فيقول إنه « من خلال معارضه ودعوته بالكلمة والقلم استطاع أن يخلق تيار اللاوعى فى الفن التشكيلى المصرى ، ونجح هذا الاتجاه فى تحطيم الاكاديمية تحطيماً نهائياً .. والذى هشم قيود التطور وجعل فن الأبعاد الثلاثة مرحلة مضت وانقضت وفتح الأبواب للاجتهاد بالرمز وخارج حدود السيمتريه هو رمسيس يونان .... وفى ١٩٤٨ أقيم له معرض خاص فى باريس أصاب فيه نجاحاً واضحاً ، وعلق الناقد الفرنسى جاك لاسينى

المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس على لوحاته بقوله ، هناك تجربة تشير بالغ الاهتمام ، وهذه هي تجربة رمسيس يونان الذى يحاول أن يجد معان باطنية في مجموعات الخطوط ومجموعات البقع . ولكن الإرادة عند هذا الرسام الممتاز تتدخل فتجعله يخلق عالماً خيالياً دقته آية في الشعرية .

ويتحدث الأستاذ بدر الدين أبوغازي من لوحات رمسيس يونان التجريدية ، ( طبعها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٨ ) فيقول عنها إنها « ممارسة الحب مع الأشياء في عالم غريب يجمع عناصر متباينة من أعماق الأرض حتى مشارف السماء وينشئه من جديد » ويمضى الناقد الكبير فيقول : « إن عالم رمسيس عالم باطن خاص ، عالم معتزل فيه شموخ الجبل وتوحده وفيه رؤى بعيدة في أصول الأشياء والأشكال . بعض أعماله يبدو وكأنه صورة حضارة فنت وفقدت ميثولوجيتها ، يستكشف تحت أنقاضها مادة الوجود وقسماته ، وبعضها مازال يئن بلغز الحياة المحير » . ثم يسجل بدر الدين أبوغازي عن خصائص الأداء عند رمسيس يونان أنه « ينأى عن مسطحات اللون الصماء ، ويستعير من الشرق همهمات لونه وقدرته على صياغة هذا النسيج الفني بصبر ينفذ إلى ما وراء قناع اللون من الغاز . وقوام ألوانه تلقاها عند هضاب النيل الحبشية ، وعلى سفوح الجبال ، وتنصت في أعماقها إلى تلك الموسيقى الخفية ، موسيقى الأشياء التي يفيض بها العمل الفني الجيد أيًا كانت أدواته » .

ولنقرأ الآن ماكتبه رمسيس يونان نفسه عن التجريدية الحديثة في مقال له بمجلة « المجلة » في يوليو ١٩٦٢ ويقول : « خلال الخمسين أو الستين سنة التي مرت منذ بداية الحركات التجريدية أو شبه التجريدية الحديثة ، ظهرت تيارات عدة تذكرونا إلى حد كبير بالاتجاهات المختلفة التي اتجه إليها الفن في سابق العصور ، فهناك مثلاً تيار تجريدي يتسم بمسحة كلاسيكية ، إذ يقوم على الحساب والهندسة

في تنظيم الخطوط والمساحات تنظيمًا واضحًا دقيقًا ، وهناك تيار ثان يتسم بمسحة رومانسية إذ لا يعنى بالتنظيم الهندسى بمقدر ما يعنى بخلق الجو الشاعرى ، وهناك تيار ثالث يتسم بمسحة تأثيرية ، حيث لانكاد نرى خطأ ولا حدًا واضحًا ، وانما نرى لمسات صغيرة ، مختلفة الألوان والدرجات ، تتناثر فى أنحاء اللوحة ، متقاربة حينًا ومتباعدة حينًا آخر ، فتذكرنا بدقات البيانو فى تتبعها البطيء أو السريع ، وفى ارتفاعها أو انخفاضها ، وهناك تيار رابع يسمى بالتعبيرى ، وهو أشبه فى روحه بالأدب الدرامى العنيف أو الموسيقى الفاجزرية ، إذ يتسم بالحدة والانفعال ، وتدفق ضربات الفرشاة على سطح اللوحة . وباب التجديد لم يوصد بعد فى ميدان الفن التجريدى .

ومن ذات هذا النوع من التوصيف نجد الأستاذ بدر الدين أبو غازى يستمدّ مادته فى التعليق على خصائص أسلوب رمسيس يونان فيشير إلى أن ثمة من يرون فى هذا الأسلوب « جماعًا من الكلاسيكية والتجريدية ومن الباروك معًا » ولكنه من ناحيته يرى فى لوحات رمسيس يونان انتصار النظام والقياس على الرومانتيكية الباطنة . ولكن معاره الجليل لا يسير المنطق الكلاسيكى إلى مداه . ففى أعماقه تمرد ، وفى تكويناته إبحاء بحركة دائبة ، بدوامه دائرية نراها فى عالم روبيتز وتونترينو ليوناردو ولكنها عند رمسيس بلا ملامح ولا أشخاص .

ويمضى فيتحدث رائد التجريدية رمسيس يونان فى مقاله بمجلة « المجلة » سالف الإشارة إليها وكانت عن « معرض الفن التجريدى بقاعة الفن للجميع » فيقول : إنه فى هذا المعرض « يرى المشاهد أنواعًا شتى من التجريد ، حتى لا يكاد يتشابه اثنان من العارضين ، فهناك تيار كلاسيكى يتمثل على الأخص فى أعمال مصطفى الأرناؤوطى ، وتيار رومانسى كما فى أعمال قواد كامل ، وتيار تعبيري فى أعمال حمدى خميس ، وتيار يتأرجح بين التعبير والزخرف فى أعمال صلاح ظاهر ،

وتبار يتأرجح بين الكلاسيكية والرومانسية في أعمال أبو خليل لطفي ،  
وهكذا ... » .

## لا حدودية العالم :

يعتبر قواد كامل ( ١٩١٩ - ١٩٧٣ ) واحداً من أبرز مصوري الجيل الثاني .  
وقد بدأ يعرض بشكل ملحوظ منذ عام ١٩٤٠ ضمن جماعة من الشبان كانوا  
يبحثون عن كل جديد باعتباره النبض الحي في الفن . وكانت حركة هؤلاء  
« الشرقيين الجدد » أو هؤلاء « المستقبلين » حدثاً في تاريخ الفن في مصر . ومن  
خلال « السريالية » التقوا « بالأوتوماتية » ومارسوها فعرفوا « التجريدية » التي هي  
على أي حال أكثر اتزاناً وإحكاماً ، فالعقل غير مقصى عنها ، كما كان الحال في  
« الأوتوماتية » وفي عام ١٩٥٩ أقام أولئك الرفاق معرضهم « نحو المجهول » في  
« قاعة كولتورا » بالقاهرة . وقد أسهم فيه قواد كامل بنصيب كبير .

وقد مكنت « التجريدية » قواد كامل أن يودع أعماله إحساسه بالقلق من  
لاحدودية العالم وتجاوزه لكل المقاييس ، من ضخامة التركيب الكوني وضآلة  
الوجود الفردي إلى جانبه .

ولأن الكون لا أبعاد له ، فإن قواد كامل يصور رؤاه على الدوام دون أن يكون  
ثمة أرض يقف عليها ، ويحرك فرشاته على اللوحة في كل الاتجاهات . فالشكل  
الهندسي الذي هو من خلق العقل النفعي لا يجدى كثيراً في نظر قواد كامل للإمساك  
بجوهر هذا الوجود . إن شكل هذا الوجود أكبر من أن يطوع للبراجل والمساطر  
والمثلثات . إنه في جوهره شكل لاهندسي . وليس صحيحاً إذن في نظر الفنان  
ماذهب إليه موندريان من أن الحقيقة مجرد شكل ومساحة ، ذلك لأن الحركة هي  
العامل الذي يتحكم في الشكل والمساحة . ولهذا فعلى خلاف أشكال موندريان



ذات الثابت الأبدى جاءت أشكال قواد كامل دائبة الحركة لا يستقر لها قرار . ومن ثم كانت اللوحة عند قواد كامل تكوينًا دائبًا أقرب إلى مدلول الطاقة منها إلى مدلول المادة .

وما من لوحات أكثر تفجرًا والتهابًا في تصويرنا الحديث من لوحات قواد كامل حتى لو كانت بالأبيض والأزرق والأسود ، وثمة سؤال يطرح نفسه على من يرى لوحات هذا الفنان . وهو كيف بصور هذه اللوحات اللانهائية الطابع ، التي تتمرد على أطرها المحدودة ، وتمضى ألوانها منفلة ملثثة لتغطى الجدار كله .. بل وأديم الأرض والسماء أيضًا ؟

هذه الحركة الانفعالية هي نتاج « فن حركى » ( راجع كتابي « حصاد الألوان » - الهيئة العامة للكتاب - طبعة ١٩٨٠ - ص ٢١١ وما بعدها ) يعتبر قواد كامل رائده في التصوير المصرى المعاصر ، ونستطيع أن نلمس في لوحاته أهمية عامل الحركة الجسدية للمصور عند عملية التشكيل . فهذه الحركة - على حدّ قول قواد كامل - تتيح لما في الواعية الحفية التحرر والانطلاق إلى وسط لا ينفصل فيه التفكير عن الفعل ، عن النشاط الدائب لمفاصل الكتف والكوع والرسغ واليد والأصابع القابضة على الفرجون ، أو على أية أداة أخرى تحدث أثرًا .

### عالم مسته عصيًا سحرية :

أفادت التجريدية في مصر كثيرًا من اعتناق صلاح طاهر لها . فقد كان في ثقافته ومهاراته إثراء لها ، واستطاعت أن تواصل وتكتسب إلى صفوفها أنصارًا جددًا .

وقد مر صلاح طاهر - المولود عام ١٩١٢ - في حياته الفنية العريضة بتطورات مختلفة ، بل إن شتًا بتقلبات بعيدة الغور ، سواء في الشكل أو المضمون

راجعة على الأخص إلى استلهامه للموسيقى والفلسفة وقراءاته العديدة في الآداب والعلوم وتاريخ الحضارات والفنون ، وإلى مزاجه المتهلف إلى استجلاء العالم المرئي استجلاء لا يقتصر على الجزئيات بل يمتد إلى الكل ، لا يقف عند السطوح بل يتغلغل إلى الجوهر ، وأخيراً إلى إدراكه أنه فنان في القرن العشرين بكل تأثيرات هذا العصر ونزعته الجهنمية إلى إلقاء الروح في لجة التضاد المزلزل .

سمعت صلاح طاهر في إحدى الندوات عام ١٩٦٤ يقول : قضيت ثلاثين عاماً حتى أحطم قيودى الحديدية وأكسر القوانين الجامدة المحيطة بي . بدأت منذ ثلاثين عاماً مصوراً أكاديمياً ، ووصلت إلى آخر ما يقال في الأكاديمية لكننى كنت حزيناً لأننى لم أكن أجد نفسى . أحسست أننى باهت غير محدد . وليس لى أسلوب . كنت آلة تجيد إخراج لقطات وصفية سريعة مثل الفوتوغرافيا ، بل إننى أصبت بنوبة من الأرق مدة ثلاثة أو أربعة أشهر . لم أكن بقادر بعد أن أتخلص من عبودية التكنيك . ( راجع كتابى العين العاشقة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ - ص ٨٤ و ٨٥ ) .

وقد طالعنا صلاح طاهر فى لوحاته التجريدية بأعمال تنبها إلى أن عالمنا بكل أشجاره وبحوره وصخوره وجباله وسحبه وكهوفه وسماواته وأمواجه ولحظات فجره وغروبه وأمسياته ومنحدراته وزواياه . حدوده ومياهه الزرقاء هو عالم مسته عصا سحرية ، وسرت فيه أنفاس خفية غريبة طاهرة . انتزع الإنسان فى هذه اللوحات من سخافات كل يوم ، وأخذ يده ، ليصعد الى قمة شامخة يطل منها على الوجود كله . عالم مدهش ، دقيق ، مترامى الأطراف ، صنع ليخلد ، ومع ذلك فهو يتحطم كل لحظة ، ويتحول إلى أشلاء تلتئم وتماسك لتعود فتكون كلاً متكاملاً أزلياً ، يتخطى حدود اليقين ، عالم تمترج فيه الرقة بالضراوة ، عالم يتزاج فيه الرعد بأنغودة عصفور ، عالم تنبض فيه خلف المادة والنار والهواء بل والظواهر

الطبيعية جمعاء ، قوة ديناميكية تمنح الحياة وتبعث الدمار في الوقت ذاته ، وبلا رحمة أو رجاء ، وفي لحظة خاطفة هوجاء .

ويقول صلاح طاهر : في تصوري أن جميع الأشكال في هذا الوجود هندسية ، والمهم بالنسبة للفنان أن يكشف هندسة الأشكال . وأود أن أوضح هنا أن الحس الهندسي ليس معناه مجرد الخط أو المربع أو الدائرة أو المستطيل أو المثلث إلى آخر هذه الوحدات ، بل هناك ما هو أعمق بكثير على المستوى الهندسي من تلك الأشكال الأولية ، فالقوقعة مثلا تحتوى على مقومات هندسية حيوية بالغة الروعة من الناحية الجمالية والمعمارية . وفي لوحاتي أشكال هندسية كثيرة أسعى إلى إخراجها من الجفاف العلمى

### البناء والانسياب والمبارزة :

وبجدري في نهاية هذه العجالة عن الخطوات الأولى للتجريدية المصرية أن نجري مقارنة بين التجريدية عند ربابتها الثلاثة ، رمسيس يونان وقواد كامل وصلاح طاهر ، . ونجد أن تجريدية رمسيس يونان تقوم على تأمل رصين وعميق للفن وللوجود ، وأحاسيس بالإنشفاق على وجود منطم ، وعزم على إعادة البناء . الانقراض هي كل ماتبقى ، ومن ركامها يبنى الفنان عالماً تتسلل إلى جوانبه إضاءات حانية ، وتسرى في أرجائه نسمات تفر من بحيرات وينايع خفية . ومن يدرى ربما كان الوجود الجديد أجمل من سابقه . إنه خلا من كل معنى ، وإن بقيت فيه أشواق إلى ماض غابر ، وإلى أماكن لا يردّها إلى الحياة إلا ما للفن من قدرة سحرية على البعث والتخليد . لاشيء ينهار ويفنى في عالم رمسيس يونان التجريدى ، لأن هناك الإرادة ، إرادة التصميم والتركيب التي تبدع عالماً شاعرياً خيالياً (وهل هناك ما هو خيال في النهاية؟) وهو عالم دقيق غاية الدقة ، فلا توجد

جزئية فى لوحة لرمسيس يونان تركت للصدقة . إنه فنان يحسب ويتأمل كثيراً قبل أن يلمس بفرشاته سطح اللوحة . وإن بدت لوحات رمسيس يونان تلقائية وغير مدبرة ، إلا أنه متى تأملت هذه اللوحات ستجد كل القوانين التى استنبطها تاريخ الفن على مداه الطويل واعتز بها قد روعيت بوعى عميق بل وتجسدت فى روح صورته . وإن كانت هذه القوانين قد أشرت بعبقريه مطبقها ، وبدت لصيقة أشد الالتصاق بروحه الرهيفة الميالة إلى الصمت ، والمتسللة إلى أعماق لا يصل إليها الصخابون المنفعلون أبداً ، ولا المتصدرون للصفوف والصاعدون إلى المنابر الرسمية . كل شبر فى لوحاته خفيض النغمات محسوب ومتأنى فى شغله لونا وخطاً . ولا نجد « التصميم » كلياً فحسب ، أى فى اللوحة ككل ، بل وفى كل جزئية من جزئياتها أيضاً . ولهذا فإننا نحب أن نسمى تجريدية رمسيس يونان بأنها « تجريدية بنائية » تنشأ استقراراً يكسوها « سكونية » نسبية بعيدة الغور ، وبخاصة إذا ما قورنت بتجريدية كل من زميله قواد كامل وصلاح طاهر .

ولئن كان رمسيس يونان يعنى - ربما مثل صلاح طاهر - بفكرة « النظام » أو « القانون » إلا أن النظام الذى يسعى رمسيس يونان إلى تحقيقه هو « نظام لا هندسى » يسمو على هندسيات الكثيرين .

أما قواد كامل ففى تجريدته اندفاع ، فهيم فرشاته فى أرجاء اللوحة لتبدع رؤى مكتسحة ، ضاربة بكل قانون ، لكى تصل فى النهاية إلى قانونها الخاص جداً ، وهو أن رؤى الوجود لا يمكن لأى قانون أن يحتويها .

ولئن كان لدى صلاح طاهر بعض من نوازع قواد كامل ، ولكن بقدر أكبر من التشبث برواسب الوجود الطبيعى ، إلا أن صلاح طاهر واصل التجربة التجريدية وأضاف إليها « انشغالات هندسية » وهو مالا نجده عند رمسيس يونان وقواد كامل اللذين لا يميلان إلى « التجريد الهندسى » ومن ثم يمكن أن نسمى

تجريدية صلاح طاهر من ناحية ماأضافه « التجريدية الهندسية » على أن هندسية صلاح طاهر ليست هندسية عجفاء صارمة ، بل هي هندسية غمست أشكالها في رحيق من الخيال والصوفية ، أحالها إلى مخلوقات تزهو جمالا .

وهذا « الحس الهندسى » هو الذى يميز بين تجريديات كل من قواد كامل وصلاح طاهر حتى الهوجائية منها . فإن تجريدية قواد كامل المتدفقة المكتسحة تنبئ عن رفض الاقتناع بقدرة الاشكال الهندسية على استيعاب رؤى الوجود ، أما تجريديات صلاح طاهر المتدفقة فهي على العكس من ذلك تنبئ عن إيمان بأنه مهما نهيج الوجود واندفع إلا أنه فى هياجه واندفاعه يخضع لقانون هندسى بنحو ما . وعلى الفنان ألا يغفل ذلك حتى فى التعبير عن الصور الهوجائية للوجود .

على أن ما يميز تجريديات صلاح طاهر أيضا توافر قدر من « الانسيابية » تنحسر عن تجريدية قواد كامل حيث يحل محل هذه الانسيابية شحنة أكبر من التمزق والتوتر والصراع . ومن ثم تنضم أعمال صلاح طاهر - مهما كان القول فيها - إلى ما يمكن أن نسميه « بالباليه الكوفى » بينما تقترب أعمال قواد كامل إلى المبارزة والطعان الدرامى .

## وجه الإنسان

« سأل المسافر هل هناك أحد ؟ وطرق الباب المكسو بضياء القمر .  
وعاود الطرق على الباب ، وكرر السؤال ، ولكن لم يتزل إليه أحد .  
وعند العتبة حيث وقف ساكناً في حيرة من أمره ، وقفت جمهرة  
من الأشباح المنصتة كانت تسكن البيت حينذاك .

وقفت في سكون ضوء القمر تصغي إلى ذلك الصوت من عالم  
البشر ، وقفت تراحم أشعة القمر على الدرج المعتم المفضي إلى القاعة  
الخيالية ، مرهفة السمع خلال أثير اختلج وارتعش من نداء الصوت  
الغارق في وحدته .

وأحس المسافر في قرارة قلبه بوحشة تلك الاطياف ، وبأنها في  
صمتها على ندائه تجيب .

من قصيدة « المنصتون » للشاعر والتر دي لا مير

## عبق المكان والذكريات :

رجل ينضح عليك هدوءه ، صوته الخافت البطيء كأنه يفد إليك من بعيد ، ومن ورائه لوحاته المتربة ، تزيد عبق الجو التاريخي الأسطوري من حوله . وجهه نحيل ، وعينه رماديتان خضراوان صفراوان ، مثل عيني بعض القطط . شعره ونخطه المشيب وفي عينيه الزجاجيتين تلمع ومضات تتناغم مع إحساسه بالحزن الذي يحنى تحته جمرة ترفض الانطفاء .

هدوء كله المكان . درجات قديمة متآكلة تصعد بك إلى مرسمه في المسافرخانة - في قلب القاهرة المعز - درجات حجرية عالية .. مرشوشة بالماء الذي يتصاعد إلى الوجنات فيرطبها من حر الصيف وأوائل الخريف .. جو شرقى يأبى الاندثار ، مثل وشم عنكبوت على جلد غجرية . الحوائط عالية فسيحة ، تغطيها زخارف خشبية بنية اللون بالية ، على هيئة دواليب وأرفف ، بعضها ذو أبواب صغيرة ، والأخرى بغير أبواب ، فيبين وراءها الحائط الأبيض الذي سرت فيه الرطوبة . على طول الحائط الجانبى الأيمن نافذة رائعة تغطيها من عصر النعحي مشرقة ، يدخل منها الضوء متسللاً عبر ثقوب مثل نسيج ثوب من الدنتلا . السقف مزخرف أيضاً على ذات الطراز . يقول لك الصوت الذى كأنه يأتي من بعيد « هذا المكان يفوح بعبق التاريخ » .

على مهل يرشف الشاي من كوب زجاجي ، يعود يقول لك بعد صمت : « وفاة أبي أثرت في تأثيراً عميقاً . ظلت أخاف الموت . أتساءل مامعنى الحياة ، ومامعنى الموت ؟ كنت لا أنام بالليل خشية أن يفاجئني الموت ؟ فلا أصبحو أبداً . وأقول لنفسي : أليس الموت إغفاءة ؟ ! كنت متمرداً على حرمانى من أبي ، دون عذر أو مبرر . صرت على الدوام لا أطيع أحداً . أتعرض للعقاب ، فلا آبه به ،



وأعاود ما كان يسمى شقاوة ، لكنه في الحقيقة كان تنفيساً عن إحساسى بعدوانية العالم ، وعيشية الموت . »

يعود يرشف الشاي ، ويقول :

« في المدرسة الصناعية ألحقت بقسم الجلود ، ثم بقسم السروجية . وإني أودّ لو كنت قد أتقنت حرفة السروجية لأننى لو كنت أتقنها آنذاك لنفدت على الجلد الآن عديداً من الرسوم والنماذج الجميلة . لكننى كنت على الدوام تلميذاً نعوزنى الرغبة في النجاح . كنت في صباى وشبابى أسير دون هدف ، ودون منهج ، ودون إدراك لماهية وجودى . كنت أحيأ وكفى . كانت فكرة الموت تطاردنى ، فإذا رأيت جنازة تصورت نفسى داخل التعش ، كنت أحلم بالموت ، فكانت يقظتى بمجرد سير فاتر بلا هداية ، بل إن دافعى للالتحاق بالقسم الحرفى للفنون الجميلة عام ١٩٤٧ لم يكن سوى أن أنقص من ساعات عملى بورش السروجية بالسكة الحديد التى ألحقت بها عقب تخرجى من مدرسة الصنائع عام ١٩٤٤ ، كان العمل هناك مقززاً . »

عاد إلى صمته وتاهت نظراته . ثم أردف يقول : « بالقسم الحر بالفنون الجميلة تعرفت بأستاذى الكبير الذى أثر فى أبلغ الأثر ، الفنان أحمد صبرى . بحمدى اعتبرته فتاناً قديراً . وأنا أحيأ دوماً بهذا الحدرس ، وليس بتفكير منطقى صارم أو وزن عقلاى للأمر . ارتبطت بأستاذى أحمد صبرى واعتبرته عملاقاً . كان يرهبه زملاؤه . عندما صور طلعت حرب ، أبدى رجل الاقتصاد الكبير ملاحظة على بعض تفاصيل صورته ، فأغلق صبرى أوراقه وجمع أقلامه وانصرف . كان شديد الحساسية ، لاذع النقد ، صريح العبارة . لا يخشى أحداً . وقد صرت مثله أدلق عواطفى ، دون حذر أو تحفظ .

مضى زملاؤه يمينكون له المكائد ، إلى أن فاض كياله فترك العمل بمعاش

ضئيل . ثم اختلت أعصابه في أخريات أيامه ، فكان يتصور أن هناك من يطارده  
يسمع في الطريق أو يلوح مشاجرة ، فيعتقد أن زملاءه يدبرون عليه اعتداء .  
وضع كوب الشاي على المنصدة الواطئة أمامنا ، وقال :

« بعد تخرجي من القسم الحر عام ١٩٥١ ذهبت في منحة لمدة عامين إلى م . م  
الأقصر . وهناك بهرني كل شيء : الطبيعة ، المقابر ، النقوش ، الجبل ، كفتت عن  
الرسم ، أحسست بالعجز إزاء عبقرية تتعداني . اعتبرني صلاح طاهر مدير الرسم  
آنذاك ، متكاسلاً ، وكان يقول لزملائي ومنهم محمد حسنين على ومباهر رائف :  
ربما كانت قد أصابت جمال محمود لوثة . ثم ظلت منذ عام ١٩٥٣ إلى عام ١٩٦٤  
أكاد لا أرسم . قررت أن أعيد دراسة كل شيء ، وأن أتأمل كل شيء . قررت أن  
أبدأ من الصفر . كيف تصنع الخامات ؟ كيف تحضر الألوان ، ويجهز القماش ؟  
رجعت إلى أحمد صبرى استنصحه ، فأرشدني كيف أعد القماش لوضع الألوان  
عليه ، وصرت أبيع للفنانين . وسرت في هذا الطريق ، وقد مكنتني ذلك من أن  
أتعلم الكثير عن حرفة التصوير ، وأن اسبر أغوار الاداة التي يتعامل بها الفنان ،  
فن الخطأ ألا يعرف الفنان ماهية الخامات التي يعمل بها ، وهذا أمر لا يدرس في  
معاهد الفنون وكلياتها . كما مكنتني تجارتي المتواضعة من أن أدخل إلى مراسم  
الفنانين ، وأتعرف على أعمالهم جميعاً . فتيقظ داخلي الإحساس بالسيطرة والثقة  
بالنفس ، وتذكرت قولاً لأستاذي أحمد صبرى حينما كان يصرخ في قائل : عليك  
أن تسيطر على اللوحة ، ولا تجعلها تسيطر عليك ! »

نهض جمال محمود من مقعده الخفيض ، فبدت قامته النحيلة فارعة الطول ،  
وانجبه إلى لوحة معلقة على الحائط ، تصور وجه صبي واسع العينين ، تأملها بحنان ،  
وأصلح من وضعها قليلاً ..

ثم عاد إلى مجلسه قبالي ، ومضى يقول :

« مضيت أجود درابتي بالخامات ، فأقبلت على الكتب أقرأها . وفي هذا الاتجاه التقيت برجل كان له أثر كبير في حياتي . التقيت بالأستاذ عوض خير من مدرسة التراجمة . لاحظت أنني شديد اللامبالاة ، غير مقدر للعواقب ، فقد كنت بسبب تلك العقدة التي تأزمت بداخلي ، لا أفرق بين الموت والحياة . إنني سأموت في هذه اللحظة ، أو بعد لحظة ، أو في أي لحظة ، فلماذا أبالي ؟ ولأى شيء أعمل حساباً ؟ طلب مني عوض خير ، وهو رجل فاضل واسع الاطلاع في كثير من العلوم والمعارف ، أن أغوص في أعماق ذاكرتي ، وأسترجع واقعة تمسك بخناقى ، على أتبين السبب في هذه اللامبالاة التي تحكمنى . وفعلاً اكتشفت صورة ناشبة أظافرها بأعماقى . عندما مات أبى ، وضعوا جسده في غرفة الضيوف . وتسالت داخلاً إلى الغرفة ، وبصحبتي بعض أولاد من الأسرة لا أذكرهم ، ربما كان منهم أخى الذى يكبرنى ، والذى أصبح مهندساً فيما بعد . اجتمعت حول الجثمان نسوة متشحات بالسواد ، لازال منظرهن عالقاً بذهنى . ثم دخل عمى إلى الغرفة ، وصرخ فينا نحن الأولاد : « ماذا تفعلون هنا ؟ » ثم دفعنى خارجاً . طردنا بقسوة من حول الجثمان . خرجت مذعوراً ، أنزل الدرجات مهرولاً . ونحت ، أخذنى أحد الحاضرين بين ذراعيه ، وربت على يطمثنى ، ويخفف من هلعى . تذكرت هذه الواقعة ، فأحسست بالراحة تعود إلى حياتى ، وبالسكينة تدخل إلى نفسى . بدأت أنام ، وماكنت أنا من قبل إلا نوماً قلقاً متقطعاً .

صمت ثم قال :

« مضيت في عالم الخامات . طلب مني أخى الأكبر فتحى محمود أن أعمل في مصنعه . كنت دائماً نافرًا حروناً ، انضم إلى طلبه أخى المهندس ، وقد كان عبقرياً مجنوناً ، لم يحتمل ذكاؤه حماقات هذا العالم ، فانتحر مبكراً . إنى أذكره جيداً وكيف أنساه ؟ ! رجائى أخى أن آتى إلى المصنع ، فإن رسام المصنع بدأ يضايقه ،

فعملت محله . »

تأججت الجمرة الداخلية التي تحتني وراء مظهر الهدوء البادئ عليه . ومضى يقول :

« عالم المصنع عالم كبير . أحسست بالضآلة . فالحامات والادوات جديدة علىّ تمامًا : خزف ، طين ، أفران ، درجات حرارة ، ألوان تتحول إلى ألوان أخرى يجب أن تتخيلها وتعرف مصيرها مقدمًا . وإذا بأخى فتحي محمود يقول لي : ممّ تهاب ؟ أمامك المصنع ، افعل فيه ماشئت ، احرق ، اتلف ماتريد ، مادمت ستعلم . وبفضل هذه الجرأة التي بثّها فيّ أخى الأكبر زاد رسوخي ، ولم يبق من خوفي القديم إلا إحساس شجني . فلازلت شديد التروع إلى مناجاة نفسي والكون من حولي . »

ويزداد صوت جمال محمود خفوتًا ، وهو يخفض عينيه ، ويقول :

« يمكنك أن تعتبرني من هذه الناحية متصوفًا . »

## الفنان وأسرار الحرفة

ينتهي حديثنا ، وأعود إلى لقاء جمال محمود في مرسمه بالمسافرنخانة في صبيحة يوم آخر . صحح وضع بعض لوحاته على الحائط ثم جاء إلى يقول :

« حدثتك عن تجربتي مع خامات الخزف في مصنع أخى فتحي محمود . وكم كانت مجدية في فهمي لأسرار صنعتي كمصور . الخوف الدّاء أعداء الفنان . والحامات يجب ألاّ تثير فيه الرهبة . ولكن أهم من ذلك أيضًا أن تكون متوافرة لديه . من هم أكبر المنتجين ؟ إنهم الفنانون الذين عندهم قدرة أكبر على شراء المواد . والحق فإن المصور يخطئ كل الخطأ إذا اعتقد أنه بأفكاره فحسب يستطيع أن يغزو العالم التشكيلي . إن الفنان عين . هذا حق . ولكنه أيضًا أصابع تمسك

بمواد تضعها على مواد أخرى ، أى أنه يتعامل فى النهاية مع خامات ، وإذا لم يكن عليمًا بأسرار هذه الخامات ، وصلاحياتها ، وتفاعلاتها ، وقدراتها على التحمل والعطاء ، فإنه يكون فى النهاية محدود الفعالية . ومن ثم يحكم على فنه ابتداء بالضمور والانطفاء ، ولهذا فإننا نرى مثلاً لوحات كثير من الفنانين الذين نعتبرهم كباراً لسبب أو لآخر وهم على الاخص أولئك الذين يقبلون على الخامات الجديدة والمستوردة من بلاد تختلف أجواؤها وطبيعة ظروفها عن بلادنا ، نجد لوحاتهم بعد زمن تتشقق طبقتها اللونية . وقد تعلمت من خبرتى أن أكون لذلك شديد البساطة فيما أستخدمه من خامات ، وكلها خامات محلية ، وهى خامات مستخرجة من تربة الأرض . ولهذا فقد أثبتت ألوانى صلاحيتها ، فضلاً عن محليتها التى تجعلها متميزة عن ألوان مصورين فى بلاد أخرى . وقد قال النقاد عندما رأوا أعمالى معروضة بأوهايو بأمريكا إتنى من القلة التى لم تتأثر بالتيارات الحديثة الوافدة . إتنى مصور « دقة قديمة » وهذا يرضيني جداً ، فلا يقاس الفن بالحدائث بل بالاصالة . وإنى ارسم أعمالى على ورق خفيف ، واستطيع وأنا أعمل - بأسفنجة مبللة بالماء - أن أحو من على سطح لوحى مالا يروق لى من أشكال . وأعود إلى تغطية سطحها بمادة شمعية تمكن لألوانى من البقاء ثم على كرتون ألصق لوحى المنفذة على ذلك الورق الخفيف الحساس . وعلى سطح لوحى أضع أيضاً كثيراً من الخامات ، ولكن كلها بدرجات مرهقة وشفافة .

أشار إلى لوحة من لوحاته المسندة إلى الحائط وهى من الحجم المتوسط مثل أغلب أعماله التى منها أيضاً أحجام صغيرة ، وقال :

« انظر إلى تلك اللوحة . ستجد أنها قد كسيت فى بعض مواضعها بطبقة خفيفة جداً من الجبس الأبيض . ودعنى أقول لك شيئاً . إن الفراغة قد استخدموا فى تصاويرهم على جدران مقابرهم خامة على غاية من البساطة والرهافة ، ولكن

الذى جعلها تبقى كل هذه الدهور الطوال هو أنها رسمت في المقابر بيطن الجبل مع مراعاة درجة رطوبة وحرارة معيتين وبعيداً عن عبث الأيدي المتطفلة ، وهى أمور لم يراعها الفنان الحديث عندما رسم رسومه الحائطية . فكثيراً ما جعل الرسم فى متناول أيدي الجمهور الذى لم يتورع عن أن يمد أصابعه وأظافره إلى الحائط المصور ، ويضيف عليه كتابات وقذارات بأقلامه فتشوه ، ويجدر بالفنان الحديث أن يكون أكثر حفية مثل أجداده الفراعنة .

قلت له :

« فلنعد إليك ، أنت ، وتجاربك الحرفية »

قال :

« كانت لى تجربة حرفية أخرى ، كما قلت لك ، بدأت سروجياً ، ثم معداً لقماش الرسم للفنانين ، ثم مصوراً نحزفياً . ثم بعد ذلك كانت لى تجربة فى ورشة النجارة التى أقامها أخى ، وطلب منى الإشراف عليها ، فأتاح لى ذلك أن أتعامل مع خامه الخشب ، وغيرها من خامات أهل النجارة ، مثل الغراء والجاملكة واللستر ، وهى أيضاً خامات بيئية ، انعكست آثارها على خبراتى كمصور . »

صمت صمتاً طويلاً ثم ومضت عيناه الزجاجيتان برهة . وقال :

« أخيراً أقول لك إن عملى بالسكة الحديد أضحى يرهقنى جداً ، وبخاصة بعد أن انتهت سنوات تفرغى التى منحتها لى الدولة ، ورأيت سنوات العمر تفر وتولى إلى غير رجعة ، بينما لازالت روحى عطشى إلى الرؤى التى تضمن بنفسها على كل من لا يخلص لها . فهى تهب نفسها فحسب لمن يهب نفسه لها ، أما غيره ممن يجرى فى حلبة الحياة وراء غيرها ، فتظل مستغلقة ، متأية تعذب ولا تستسلم . وربما فى النهاية تولى مبعثدة عنه بغير رجعة . وعندئذ يكون الفنان قد أضاع من بين يديه

كثره الأوحاد من أجل أطنان ثقيلة من الصفيح الخردة. أذكر أنه ذات مرة قالوا لي إن أحد شعراء العرب الكبار ولعله المتنبي، كان ينام على بطنه متألماً يئن في غيظ باحثاً عن كلمة واحدة تكتمل بها إحدى قصائده .. إنه عذاب الفنان من أجل الوصول إلى كلمة أو نغمة أو خط أو نقطة لونية. فقررت من أجل هذا، وقد بلغت الخمسين، فأنا من مواليد عام ١٩٢٤ - قررت أن أقضى ما بقى من عمري وهو على ما أشعر قليل - ولنقل عشر سنوات - حراً طليقاً من أجل فنى. فلا أعش بقية عمري فناناً، وليحدث ما يحدث. تأكد أن معاشي ضئيل، ولى أسرة مؤلفة من خمسة أولاد، ولا يكفيهم المعاش، لكننى ركبت رأسى. ما كنت أستطيع غير ذلك. استقلت وهأنت ترانى، منذ الصباح أشد ترحالى إلى مرسى هذا. أجلس مستغرقاً فى أحلام اليقظة، أتأمل لساعات وساعات لوحة أنجزتها أو قماش لوحة لم أبدأ فيها بعد. وفجأة، تلوح أمامى بادرة لوحة جديدة. وأبدأ. وفى النهاية تكتمل لوحة جديدة قد لا تكون كما خطرت لي أول الأمر فكرتها. وقد نفوت أيام وأيام ولا تمسك شبكى بشكل ما. أتعرف أننى صياد، أنصب شباكى لتصطاد أشكالاً؟ وتارة أصطاد سردينه، تارة بلطية، وتارة جوتاً. إننى مثل أولئك الصيادين الذين ترخر بهم حكايات ألف ليلة وليلة ..

قلت لك إن معاشى لا يكفينى ولهذا فلأننى أعتمد على دخلى من لوحاتى، وقد عرض على أخى أن أشرف على ورشة النجارة بمائة وخمسين جنيهاً فى الشهر، فاعتذرت أو إن شئت الدقة إلى الآن تهربت. إنك لا تستطيع أن تتصور ماذا تعنيه لحظة التأمل والسرхан بالنسبة للفنان. وأيضاً كم هو ضرورى بالنسبة له ألا يتشتت. إن الذى يتعب الفنان حقاً هو أن يكون لديه أكثر من اهتمام. أن يكون لديه مخزون كبير يريد أن يخرج. بينما من يركز وينحصر فى دائرة اهتمام واحد يستطيع أن يجدد ويتقن. وقد تناله فى النهاية شهرة أوسع من شهرة ذلك الفنان



مبشّت الانشغالات . إني لازلت كما كنت في صغرى عنيداً ولا أفكر بعقلي . ليست الحياة بالنسبة لى عمليات حسابية . إننى وجدت نفسى متأخراً - كما قلت لك - ولا أريد أن أضيعها من جديد . لن أبيعها مهما كان العرض سخياً ، ومهما كانت ضغوط الحياة من حولى باهظة . أتعرف أننى حصلت على جائزة الصالون الأولى عام ١٩٦٢ . ثم كان لى نجاح فى معارض بائعة اللوحات ياسمين باليربان فى قاعة إخناتون ، ولكننى لم أقم من المعارض الخاصة سوى ثلاثة ، بينا عمرى الآن ، كما تعرف ، يتجاوز الخمسين ؟! إن على الفنان ألا يتهافت على الاضواء والمجتمع . يجب أن يعرف كيف يبقى فى الظلّ إلى أن تنتزع ثمرته على نار هادئة . وقد عملت باستمرار وفى أشق الظروف ولن أتوقف أو أستسلم . بقية عمرى سأقضيها فناناً متفرغاً معتمداً على مواردى المتواضعة . سأقضى بقية عمرى مع لوحاتى ومن أجلها . إننى أفكر أحياناً فى أن أسافر . هل تعرف أننى لم أسافر إلى الخارج قط ؟ وقد لاحظ بعض النقاد الأجانب ذلك عندما عرضت أعمالى ضمن أعمال مصورين مصريين آخرين فى أوهايو بالولايات المتحدة فقالوا : واضح أن جمال محمود مصور مصرى خالص ، لم تعلق بمخيلته أى شائبة من رؤى أجنبية . ولكننى الآن إذا سافرت فلا خوف على ، فقد تكونت ومن الصعب أن أتغير .

صمت برهة ، يستجمع أنفاسه ، وربما أيضاً يسترجع ذكرياته ثم قال : « دعنى أقص عليك حادثة مع أحد مشترى لوحاتى . كان أستاذاً أمريكياً يعمل بتدريس الشعر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة جاء بصحبة زوجته ليشاهدوا أعمالى . وعند خروجها من عندى قال لى الزوج : سوف أعود لشراء لوحاتك لوزارتنى فى الحلم هذه العيون التى ترسمها . وبعد أسبوعين جاءنى ، واشترى سبع عشرة لوحة ، وسافر بها . وقال لى : لم أستطع أن أقاوم ، رأيت هذه الأعمال فى الحلم . ابتسمت ، وجلت بعينى فى أرجاء الرسم .

قال لى :

« ونادرة أخرى مع احد الصحفيين الكبار عندنا . اشترى منى هذه اللوحة هناك » .

أشار إلى لوحة على الحائط المقابل . ست أطفال يجلسون على الأرض ، ويتطلعون إليك بعيونهم النجلاء فاحمه السواد ، فى وجوه مستديرة .  
« بعد ثلاثة أيام اتصل بى الصحفي المذكور تليفونيا ، وقال لى : أستاذ جمال ، تعال احمل لوحتك من عندى . سأستبدل بها أخرى . فتساءلت : لماذا ؟ أياها عيب ؟ »

قال لى :

« اثنا عشرة عينًا تنظر إلى ، وتتابعنى أينما جلّيت فى الغرفة ! »  
نظرت إلى العيون ، وأدركت كم يركز جمال محمود على العيون . وقلت  
لنفسى : « لابدّ أنه سيكون موضوعًا ممتعًا إجراء مقارنة بين العيون فى لوحاته وفى لوحات كل من تحية حلیم وجورج البهجورى وجاذبية سرى وعمر النجدي وعلى دسوقي وآخرين أيضًا » .

كى تتذوق :

كى تتذوق لوحات جمال محمود يجب أن توطّد العزم على أن تتخلّى عن أشياء كثيرة ، ولن تندم فى النهاية على ماتخلّيت عنه ، يجب أن تتخفف من رؤى حياتك النفعية اليومية . وسريعًا ماستجذبك العيون الآسرة التى تنظر إليك نظرات تكاد تحس بأنها تهمس إليك ، مغازلة ، لائمة ساخرة ، معاتبة ، حانية ، متهمّة ، متلاعبّة ، هذه العيون المغنطة ستشدّك نحوها برفق لا يمكنك مغالبتها . ستسمر بها أو تتسمر بك ، ولا تلبث أن تجد ألا مفرّ من أن تستسلم لسحرها ، فتتخفف من

جذب روحك ومن توترك ، تطالعك مذعورة ، حيرانة ، أسيانة ، حاملة ، عطوفاً ، مخيبة الآمال ، مترقبة ، راجية ، متوسلة ، معذبة مسهدة ، تنظر إليك من أغوار جدّ سحيقة . ولما كانت العيون سُرْجاً ، فإن الحيز كله في لوحات جمال محمود يصبح نورانياً ، ولكن هذه النورات التي تنسكب في لوحاته ليست من فتيل مصباح أو شعاع شمس ، بل هي نورانية تعكسها قناديل روحية دفيئة ، زيتها مناجاة متواصلة . وقد عبّق الحيز كله أيضاً بعطر الزمن التليد الغابر ، وغلف بضائية الدهور التي ولّت ، وظلت مع ذلك عالقةً بالأذهان ذكراها . ولكن رؤى جمال محمود لا تزال عصريةً أشد المعاصرة .. تقول لنفسك إنك رأيت هذه العيون من قبل . ربما عند منعطف زقاق ، أو عند عتبة جامع ، أو في سوق من الأسواق ، أو ربما في منام لك قريب . ولكنك بالتحديد لا تستطيع أن تتذكر ، إنها تلك النظرة القادرة أن تتكلم بالكثير دون أن تنبس بكلمة ، عيون فارسية ، أو عربية ، أو فرعونية ، مليئة بالذكاء والصفاء والحيوية . ومضاتها تقول لك : خمن ، خمن ، من أنا ؟ تدقق النظر إلى الوجوه الشاحبة المتربة ، فتعاود العيون سؤالك : خمن ماذا تعنى نظراتنا ؟

تسارقك وتتسلل حتى إلى أحلامك . تدينك لكنك تحبها ، تهتك لكنك تحبها ، تهتك دخیلتك لكنك تحبها . تعاتبك ولا تقوى على مغالبة حبك لها . وإذا أعرضت عنها فسرعان ماتطالبك أعماقك بالعودة إلى مطالعتها .

لا يرسم جمال محمود في الغالب إلا البشرى ، وتقف فرشاته عند عيون وشفاه تضيء القلب . سيقول الكثيرون إنه استلهم الفن القبطى ، والفنون الآسيوية القديمة ، ولكن فن جمال محمود ليس في الحقيقة استلهاماً لطرز قديمة ، بل هو فنٌ يعنى على الأخص « بالإنسان الإنسانى » الذى يجب أن يبقى في هذا العالم اللانسانى . إن الشخصية المحورية في لوحات هذا الفنان هو الإنسان الذى يبقى

متمسكاً - فى خضم هذا المجتمع الصناعى والاستهلاكى - بصمت أبلغ من كل صخب العالم المادى المتخم بأدوات الرفاهية زاهداً فى كل بهارج الحياة العصرية ، فرحة هى تلك الشخصية بكيانها المعرى ، معترّة باستغنائها عن كل كماليات يبدد الآخرون من أجلها جهودهم وحياتهم . أين وجوه جمال محمود الإنسانية - التى لا تعرف مساحيق ولا دهنوناً من كل تلك الشخصوس التى تحفل بها لوحات البورتريه لنجوم المجتمع وزهراته ، بكل ماتتحتلّى به من أقراط وقلائد وجدائل مستعارة ، وابتسامات رسمت على الشفاه المطلية فلا تقول شيئاً ، أو لا تقول عشر ماتقوله القسّمات الحشنة ، واللففات الفطرية ، والعيون - ذات الكحل الربانى - فى عالم جمال محمود الصوفى ؟ وكثيراً مالا تكون تلك البساطة التى تكتسى بها شخصيات هذا الفنان سوى إيماءة إلى أصالة لم تتل منها غوائل فقر طارئ ، أو عوامل استغلال لا تنجح فى إذلالها ، فهى أبعد ماتكون عن الاستجداء . ماذا تقول لوحات جمال محمود ؟ إنها تقول إن الجمال الحقيقى فى دفء ابتسامة أو ومضة نظرة أكثر بكثير مما فى بريق كل ذهب الدنيا .

رومانسى هو ؟ إن رومانسيته تعبير عن إيمانه بالإنسان ، وتمسكه به فى وجه كل هذا الاندفاع العصرى الأهوج إلى حضارة مادية تسحق الإنسان تحت وطأة سعيها الأرعن إلى رفاهية صقيلة جوفاء ، ولهذا نجد شخصيات جمال محمود تتحرك ، أو إن شئنا الدقة تشمخ بتواضعها فى حيز خال من أى كماليات أو ثانويات ، وحتى فى القليل من اللوحات التى جاءت على خلاف ذلك نجد الشخصية قد أمسكت عوداً قديماً تعزف عليه أشجانها ، أو تكون الآلة الموسيقية بلا أوتار ، فتكون عقيمة مثل السيوف التى يمسكها ويلوح بها بعض فرسان جمال محمود أيضاً ، لتترك الإنسان مرتكناً إلى نفسه فحسب . فمن حوله الوجود خال من كل ماديّات وكاليّات . وكما مشى المصور السيرىالى المعاصر بول ديلفو فى عالم يطارده فيه طيف امرأة

وحيدة لا تتغير ، مضى جمال محمود تطارده عيون وقسمات بشرية يضعها في لوحاته  
بجدس متحرر من كل فكر منطقي ، ومع ذلك تأتي أعماله رصينة ، تشدو أيضاً  
بأشجان إنسانية دفيئة ومعاصرة .

مشى جمال محمود في عالم تشكيلي خاص به تماماً ، توصل إليه بعد معاناة  
طويلة . وإذا توصل إلى هذا العالم الذاتي الحميم ارتبط به ارتباط الحياة والموت ،  
فصارت رؤيته منفردة تحمل طابعه الذي لا تخطئه العين .

من أين تنبع تلك الوجوه الحية في لوحات جمال محمود ؟ إنها أحلام يقظة ،  
ذكريات تقتلع من أعماق ماضيه . إنها أشواق ، ترانيم ، آهات إشفاق ، وايضاً  
تعبيرات رفض لقلب جمالي منمق قوامه مساحيق وعطور ودهون ومستحضرات  
تجميل . بل هي أكثر من تعبيرات رفض لقلب جمالي فحسب ، إنها رفض لنمط  
حياة ، لعصرية خالية من الدفء الإنساني ، معرضة عن الإنصات لحفقات  
الروح . وكم يبدو التعارض من هذه الزاوية ذا دلالة بين وجوه جمال محمود ووجوه  
المصور الباريس المعاصر كيس فلان دولجين .

ولن نستطرد في المقارنة بين جمال محمود ومصورين أجنب ، وهو مصور  
مصرى خالص لم تعلق بمخيلته أية شائبة من رؤى أجنبية .

**مثل الماء جئت ، مثل الريح أرحل :**

قلت له :

« هل أنت مصور بورتريه ؟ ما الفرق بين هذه الوجوه التي تصورها ، هذه  
الشخص التي تطل علينا من لوحاتك وتأسرنا نظراتها وتحدثنا حديثاً صامتاً ، وبين  
وجوه البورتريه ؟ »

قال :

« إن فنى فنَّ إنسانى وليس شخصانيًا . يرى كل فى لوحى نفسه . فهى ليست صورة لشخص بعينه . أن ترى نفسك بشكل مبهم ، هذا ما ريد . لا أن ترى صورة زيد أو عمرو أو غيرهما إنها لوحة أحاسيس مبهمه . بورترية حر . جاءنى أحد الصحفيين يومًا وقال لى : لماذا لا تصور فلاحين وعمالا أو على الأقل لماذا لا تصور شخصيات محدّدة ؟ تأملت قوله وقلت : الأفضل أن يعبر فنى عن كنه الإنسان ، عن نكهة الإنسان ، عن جوهر الإنسان ، عن الإنسان غير محدد الإطار . أنا لا تهمنى التفاصيل الخارجية . بل يهمنى الروح ، الحس الداخلى ، أما الشبه ، التركيب ، التفاصيل ، مهما أعجبتنى فهذا كله زائل ، إننى أستبقى الهيكل فقط ، وأبنى عليه . أنا ألتقط الانطباع فحسب وأحتفظ به . ألغى كل الماديات . والموضوع الذى أطرقه على الدوام هو الإنسان ، وعلى الأخص وجه الإنسان ، لأنه هو الذى يعبر عما يقوله ، إنسان بغير وجه لا يعطى التأثير الكامل . الموضوع الأساسى عندى هو الوجه . ومن أحب موضوعاتى أيضًا الأولاد . ومن أيام طفولتى أذكر أننى كنت مغلوبًا على أمرى . ولهذا أحب أن أطلق العنان فى لوحاتى للصبي المصرى ، وكثيرًا ما أركبه صهوة جواد ، وأمسكه عصًا يلوح بها .

أردف يقول بعد برهة :

« قد تسألنى هل أقصد شيئًا ، هل أتعمد شيئًا بذلك الإيجاء بالقدم أو البلى الذى تنضح به لوحاتى ؟ إني أحب الفن القبطى على الأخص فى بدائيته وتلقائيه وتعبيره المباشر التابع من الروح . إنه حقًا السهل الممتنع ، ويمتاز بالتكوين النغمى . وإنى أهتم بقوة التعبير أكثر من جمال التعبير . والفنان القبطى كان فنانًا شعبيًا بحق . وصبَّ رؤيته الصادقة على خامة محلية وغاية فى البدائية ، على طمى جاف مغطى بطبقة خفيفة من الجير . وما كان بالإمكان التوصل إلى هذه الخامة البسيطة إلا بفضل عقلية متواضعة ولا يقف أمام طاقتها التعبيرية عوائق ، ومن هذه القرابة بينى

وبين الفن القبطى يأتى الإحساس بالقدم والبلى فى لوحاتى . والفنون الشرقية متشابكة ومستقاة بعضها من بعض . وإنى أتعمد إعطاء لوحاتى انطباعاً بالقدم إلا أننى أقصد أن أكسبها شيئاً من العراقة تتفق مع مصريتى الضاربة جذورها إلى الحضارة الفرعونية ، وليس بمستغرب بعد ذلك الغموض الذى يعرف به الشرق . وأنا لا أنقل عن فنون قديمة . أنا معجب بها فحسب . وإنى متأمل ومناج للفنون الشرقية ، ولكننى لم أجلس لأنقلها قط . كما أننى أكره الرسم المترمت والحداقة تتعبنى جداً . إن النبض الإنسانى هو الذى يأسرنى . وأبيات مثل هذه « هذا كل ما حصدت ، مثل الماء جثت ، ومثل الريح أرحل » « هناك باب لم أجد له مفتاحاً . هناك ستار لم أستطع أن أرى ما بعده . خيل لى بضع كلمات عنى سمعت ، ومثلها عنك سمعت - ثم ما عاد شىء عنى وعنك يقال .. هناك وهناك ، فوق ، تحت ، أينما كنت ، ليس الأمر سوى عرض سحرى لخيال الظل ، يودى فى صندوق والشمس هى القنديل ، ومن حوله نحن أشباح الظل نهتز وندور . الأقدار تلعب بالناس ، يتحركون هنا وهناك ، يتصاحبون ثم يذبح أحدهم الآخر . ثم إلى الدولاب نعود واحداً واحداً » - أبيات مثل هذه ، وهى من رباعيات عمر بن الخيام .. هى التى تشجبنى ، وربما كانت فى خلفيات رؤاى . ثم قد تتساءل هل أنا عزوف عن الوجود المعاصر ؟ وإلى أى عالم أنتمى ؟ إننى لست عزوفاً عن العالم المعاصر ، ولكن الإنسان فى العصر الحالى يرثى له . الآلة تطفى . سيأتى اليوم الذى سيلقى العالم كله بمخترعاته إلى البحر متى اكتشف - وأرجو ألا يكون ذلك متأخراً - أن الإنسان لم يصبح له وجود . فى الثالثة والعشرين من عمرى كنت أعتقد أن الحضارة الآلية ستحيل الناس إلى كتاب وفتانين ومفكرين بسبب وفرة وقت الفراغ الذى سيتاح لهم . ولكن تبين لى أن الإنسان موجه إلى خرابه . إننى وضعت فى لوحاتى بتناً صغيرة حافية القدمين وجعلت منها بطللة . قد يقول قائل



ليست مثل هذه الفتاة الخافية « الغلبانة » بطلة القرن العشرين ، ولكن أليس من حق هذه الطفلة أن تلقى الاهتمام بها ، وبوضعها ومستقبلها ، فلا تظل تملأ الجرة من التربة طوال عمرها ؟ ربما كان هذا أحد المعاني الخلفية في لوحاتي . « لمعت عيناه الرماديتان الخضراوان . أشار إلى لوحاته وقال : « هذا الوجه الريفى ، هذا الوجه الصعبدى ، هذه العيون الواسعة الوديعة ، أليست هى وجوهنا فى أصولنا الإنسانية ؟ فلماذا تختفى اذن ؟ ما الذى جعلنا نتحول إلى وحوش ضارية ؟ لماذا تختفى الحدائق من المدن ، لماذا تندثر الحقول الخضراء من حولنا ؟ هذا الاحتجاج الشخصى ، هو ما تراه فى عيون شخصياتى . وهى نغمة انسانية اجتماعية ، لا تستنفد فى أعمالى . لماذا نسمح لحضارة الآلة أن تسحق مقومات وداعتنا الموروثة ؟ ! » .

نظرت إليه كما كنت أريد أن أقول : ألم تحس فى وقت من الأوقات أن نموذجك قد استنفد ؟

بجدسه الصافى أدرك ما أريد أن أقول ، فقال يقين مؤمن يستشهد : « وهل تغير النمط الفرعونى على مدى آلاف السنين ؟ إننى أومن بالوحدانية والثبات والخلود . وهذا يفسر التزامى بنمطى الذى لا يريد أن يستنفد . »

## الذى رسم جنازته

رسمت الجنازات ، أيها الفنان الوديع ، ولم تكن فى الحقيقة ترسم  
سوى جنازتك أنت .

رسمت أيها الصديق مشاهد السيرك ، وكنت أنت البهلوان الذى  
سقط ميتاً من فوق السلك .

\* \* \*

تمضى السنوات ، وتدفع الأحياء إلى الموت ، والموتى إلى غياهب النسيان . ولا  
يبقى سوى الذكرى . ومن سعيد العدوى ( ١٩٣٨ - ١٩٧٣ ) ماذا يبقى ؟ لغة  
تشكيلية ذات أبجدية متميزة . وهى لغة لها أيضاً ماوراءها . وجدير بنا أن نتأمل  
مفردات الأبجدية التى وضعها سعيد العدوى ، وذلك من خلال العديد من  
التفاصيل التى حفلت بها رسومه عن التجمعات الشعبية . وكثير من هذه المفردات

يتكرر في أعمال سعيد العدوى ، بل نجدتها تتكرر في العمل الواحد أيضًا ، مما يميل  
بفنه إلى نوع من النمطية شبه الزخرفية تضفي عليه طابعًا ملفتًا .

### تلك المخلوقات العدوية :

من هذه المفردات أشكال مستقاة من عالم النبات وعالم الحشرات ، مثل النمل  
وطوابيره أو النحل وأسرابه ، أو الطحالب وأعشاش الغراب .  
ويستوقفنا في هذا المقام ذلك القط الطريف الذى تتلاحق سيقانه كسيقان  
حشرة زاحفة ، ويستطيل جسده كورقة شجر وذيله كفصن هش ، ويعمد سعيد  
العدوى إلى تحويل الشكل الواقعى إلى سطح مبسط أسود ( سيلويت ) فيبدو  
الشكل مبطوطًا كما فى خيال الظل أو صندوق الدنيا .

وتسود رسوم سعيد العدوى مساحات بيضاء أو خاوية ، تُدخل إلى المنظر  
إحساسًا بإضاءة شاطئية أو أجواء مدينة ساحلية يتيح لها البحر الذى تطلّ عليه  
وضاءةً طلية ورحابة تسمح بالتنفس . وإذا كانت الأشكال التى استنبطها الفنان  
لتسكن عالمه لا تكاد تقف راسخة فذلك لأن هناك نسائم أو ربما ريح خفيفة  
رفعت تلك الأشكال عن الأرض ، وأضفت عليها إحساسًا بالتمايل والتأرجح .  
ويشتد فيه ذلك الإحساس إزاء تلك البالونات الميكروفونية ، والأعلام المتماوجة  
واللافتات المنصوبة على أعمدة وقوائم ترتفع بها عاليًا ، والأذرع المرفوعة فى  
حركات راقصة أو الشاهرة سيوفًا مقوسة .

ولا يفارقنا هذا الإحساس بالتمايل والتأرجح ، حتى بالنسبة لرسوم سعيد  
العدوى التى تعتمد أن يكون زحامها شديدًا ، مثلما فى مشاهد الجنازات والمسارح .  
ويتأتى ذلك الإحساس حينذاك أيضًا من تفتيح بعض المساحات فى خضم  
المساحات الأكثر سوادًا .

## تجاوز الدائرة الضيقة بالفكاهة والبراءة :

وتستلقتنا مسحة الفكاهة التي تكسى بها رسوم سعيد العدوى ، كما تستلقتنا تلك البراءة المدهشة التي تحمل في لحظة على عدم الاعتقاد في جدية الفنان وصدقه فيما يقول ، حتى لتكاد تبدو رسومه هزليةً تندفع فيها مرثيات العالم الخارجى كأنها أغنام قطع تسوقه عصا راع عفريت ، ولكن لا تلبث تلك البراءة أن تحقق لأعمال سعيد العدوى تجاوزاً للدائرة الضيقة التي يفرضها الموضوع . وتعودنا تلك البراءة إلى التهويل والبساطة معاً ، إلى عالم جليفر في بلاد الأقزام ، عالم أليس في بلاد العجائب ، عالم عقلة الصباغ ، عالم العرائس والمريونيت ، عالم والت ديزنى ، عالم الشاعر الفرنسى جيوم أبولينير ، عالم شعراء الربابة رواة السير الشعبية . والحق أن سعيد العدوى كان يتعدى على الدوام الموضوع الذى يرسمه ، فقد كان الموضوع مجرد تكأة ليبدأ العمل ، ١٠٠ المعنى القدير يبدأ الحقل بقطرة صغيرة ، ومع تنويعاته وحميته يحيل اللحن الصغير الى أغنية تملأ الدنيا طولاً وعرضاً ، ولقد كان سعيد العدوى ممتازاً حقاً في التنويعات على اللحن الواحد ، وبناء الملاحم التشكيلية .

## نافذة الواقع والخيال :

وقد تبنى الفنان في رسومه منظوراً خاصاً يعتمد على التسطيح ، ريعزف عن البعد الثالث . فليس لمناظره التي تقف عند حافة الواقعية كما تقف عند حافة الخيال ، ليس لمناظره تلك أغوار ، بل هى تقف عند تلك الحدود السحرية بين دنيا الواقع ودنيا الخيال ، وإن أعمال سعيد العدوى برغم إطلالها على عالم الخيال لا تفارق أرض الواقع فلا زلنا نستشعر الواقع بكل زخمه وزحامه فى السيرك

والموالد وغيرها . ولكننا أيضاً نطلّ على ذلك الواقع من نافذة الخيال ، وكأن ما يحدث أمامنا شريط متتابع من واقع صورته مخرج من مخرجى الرسوم المتحركة . شخصيات هشة يمكن أن تتكسر في كل وقت ، ولم تصنع للأبدية ، بل للإشعار بأن كائنات الدنيا كلها - هذه الدنيا الفانية - دمي من الورق المقوى ، ومن المصيص ، ومن الصلصال تتشقق وتنهار .

وليس لمناظر سعيد العدوى - كما قلنا - أغوار ، بل تقف جزئيات المنظر مرصوفة بعضها إلى جوار بعض أو بعضها فوق بعض ، كما لو كانت عرائس على أرفف مخزن من مخازن بيع اللعب . ففي منظر المسرح مثلاً نجد المتفرجين قد رصّوا في صفوف الواحد فوق الآخر ويفصل بين صفوف اليمين و صفوف اليسار ممشى يمتد رأسياً ويشقّ المنظر من تحت إلى فوق . وفي منظر الجامع نجد المصلّين في خطوط يضاوية متتابعة ومن ورائهم أعمدة الجامع أيضاً وقد رصت بشكل متابعي .

### نواح من أعماق بئر :

وتذكرنا رسوم سعيد العدوى ، المنفذة بالأبيض والأسود بسجاية فارسية محكمة النسيج متقنة الأداء أو ربما تذكرنا أيضاً بأكلمة أولاد الحرائية ، ولكن ثمة farkاً يظل قائماً بين رسوم سعيد العدوى ورسوم الحرائية ، بل ورسوم الأطفال بصفة أعم . إن رسوم العدوى هي رسوم « طفل عجوز » أو مثل « مسرح الأراجوز » بالمقارنة « بمسرح الأطفال » ففي رسوم العدوى مكرفتي كبير ، ويتضح فيها للعين المتأنية تمكّن شديد من أسرار الصنعة .

وإذا كان الطفل يستهويه المنظر لذاته ، ويأسره جمال السطح دون اعتداد كبير بما وراء السطح من أفكار وتأملات ، فإن سعيد العدوى لم يكن يستهويه المشهد فحسب ، بل لازال كما كان منذ أولى تجاربه يستشعر « مجولاً » وراء زحمة السطح .

هناك شيء « بعدى » نابض وراء أعماله ، برغم كل هذا المظهر التهريجي . هناك صوت نواح دفين . نجيب خافت ... لا تسمعه إلا روحه هو ، أما نحن فلم نكتشفه إلا بعد مماته .. وربما أرادت أذنا الفنان أن تعرضا عن هذا الصوت ، فلبجاً إلى الإمعان في البهرج والتهريج ، ولكن دون أن ينجح في إسكات ذلك الصوت .. إنه لنجيب الروح على الرغم من ابتهاج العين في الظاهر . ولنلاحظ مثلاً شواهد القبور التي لا تنتهى وحركات الأذرع الممدودة في تضرع وابتهاال .. ولنر الإضاءة الغامضة التي حتى عندما تفتح يكون ذلك لسبب مبهم ..

إن الشيء المخفى ، هو ما نود أن نلفت الأنظار إليه في أعمال سعيد العدوى .. فهذا الشيء المخفى هو الذى يشحن أعماله بقوة جذب وقابلية للتأمل ورغبة في استقصاء لا يستنفد لجوانب هذا « العالم الجنائزى » حتى إذا كنا في خيمة سيرك يحاول أن يلهينا فيها حاو أو مهرج أو لاعب أكروبات ... إن هذه الشحنة التي يولدها ذلك الشيء المخفى هي التي تضيف إلى رسوم العدوى التهرجية « البعد التراجيدى » الذى يكفل لها المتانة والبقاء ، على أن هذا البعد التراجيدى بحاجة إلى جهد لا لتقاطه والسير على هدى من صوته الخافت الشجى ، المهيب ، الرائع ... إن كلاً من الشخصوس الممزقة في رسوم العدوى « خيال مآة » رجل غيظ كف عن أن يخيف حتى صغار العصفير ، ومع ذلك ، يمسك سيفاً يشهره في وجهه لا شيء .. وربما سقط السيف على كتفه هو فشج رأسه أو قطع رقبته ... وهذا يكون إيقاع رسوم العدوى إيقاع رقصة تهرجية سكير ، ولكن السكر هنا لإخفاء ألم ممعن ومحاولة نسيانه ... وهكذا تبدو لنا رسوم العدوى على وجهها الحقيقى كمحاولة تشكيلية لإغراق الهموم في خضم عشرات التفاصيل التي تحفل بها مناظر شعبية زخمة ...

## كى تكتسب الرسوم كل معناها :

إن كل هذا السطح الهزلى الموشى بالتفاصيل المنعمة ليس سوى قناع ، ولكن ماذا وراء القناع ؟

مستحيل أن يكون هذا السطح المائج بالحركة ، وبالطواير الغادية والرائحة ، الصاعدة والهابطة ... بكل هذه الأشكال التى تبدو وكأنها قصاصات من الورق المقوى مشدودة إلى سلك رفيع لا يبدو للعيان ، ودليت منه ... بكل هذه الطوايق من العربات ، والجياذ وبائعى البطاطة ، وناقضى الأبواق والأراغيل ، والسيافين ، والتدابات ولاطحات الحدود ، والزهور الذابلة والأشلاء ، وقطع الشطرنج ، وشواهد الأضرحة ، والأعلام ، والأكفان والأقماط ، والقطط التى تزحف على الأرض مثل السحالى ، والأحصنة بإيماءاتها المأساوية ، والعلب المقفلة على ما بها .. مستحيل أن يكون كل هذا خاتمة مطاف .

هناك فى أعمال هذا الفنان الشاب الذى سقط فى الخامسة والثلاثين من عمره ، والذى كان يهوى « الميتامورفوز » ، هناك ما هو كامن فى الأعماق ويجب أن نضع اليد عليه حتى تكتسب رسومه الفريدة كل معناها .. إن خلف القناع حزن مقدس نبيل ، مبهم محتضن ، مكتنى به .. حدى بالمكتوب وتوقع له ..

وماذا كان أثر ذلك على الرؤية التشكيلية لسعيد العدوى ؟ رد فعل قوى .. اندفاع نهم إلى اغتراف المئات من تفاصيل الحياة التى توشك أن تأفل ، عطش إلى الإمساك بالقلب السائب من بين الأصابع ، ولذلك تناثرت مئات من حبات الرمال على صحراء اللوحة ، كل حبة منها شكل مصغر لشيء مرئى من حياة جموع البشر ، ولكنه أيضا شيء يتضح بإحساس مجهول يوشك أن يزيع النقاب عن وجهه . وفى ذات الوقت هناك سخرية من كل تلك التفاصيل التى يراها الفنان



بعين جوال في ديار كتب عليه أن يغادرها ، سخرية بوقيتها وهشاشتها .. ولكنها أيضا سخرية حبيب متواضع ، لا يشكو ولا يستعلى ، لا يدعى ادعاءات ضخمة جوفاء ، حبيب راض بأن تكون هذه هي البداية والنهاية أيضا ، راض أن يتفرج على الاستعراض المثير للبهجة والرتاء أمعا ، الذي يمضي - كما يمضي هو - إلى زوال .. أستعراض ينخطر أمام العيون لحظة ثم يصبح أثرا .

أكان كل ماضى حلما ١٩ أكان مولدا بلا حمص ؟ أجل هذه هي الحقيقة الوحيدة ، حلم قالت .. سراب يبدو رائعا وما كان له وجود قط .. في كثير من الجزئيات سيماء صرخة من يؤخذ على غرة ، وإزاء الأذرع المفتوحة والمرفوعة إلى أعلى يحل الاستسلام محل الاستفهام . وما يلبث أن يمضي الفنان في الركب قانعا دون إدانة ، فقد عرف الحقيقة ومن يعرف الحقيقة لا يلبث أن يركن إلى الصمت . ولتذهب كل قوانين المنظور والتكوين والبناء التي يعلمونها في المعاهد والكليات إلى الجحيم ، ولتحيا رسوم المتواضعين أنقياء القلب .. رسوم الطفل : والفنان الشعبي ، ونقاش الحوائط ، ودقاق الوشم ، وجادل الحضير ، ونساج النكليم ، أولئك الذين أشرقت أعمالهم بكل البساطة والعفوية التي أشرقت بها رسوم سعيد العدوى .

### التفسير الاجتماعي . ليس بلازم :

ولسنا بحاجة إلى التنقيب عن مواقف اجتماعية في أعمال سعيد العدوى للاعتراف بجسامة عطائه فقد كانت تجربته تجربة إنسانية بالغة العمق في ارتباطها على الأخص بذلك الحدس الضخم ، حدس الموت . وربما كان صوته الفردي المتميز أجدى على الفن للظرف الخاص الذي لا بس عطائه من أن يتكلم بصوت الجماعة : وإذا كان العدوى يغرق بين الجموع في الموالد والمراكب ، والجنازات ،

والمسارح والجوامع والسيرك ، فليس ذلك سوى نوع من الهرب من عدو يتعقبه ، وذلك بالاندساس بين الحشود ، ونوع من الفرجة الأخيرة أيضاً على مشهد قالت لن يعود . ولم يكن سعيد العدوى - طفلاً يلهو ، بل كان إنساناً لعب في كل لوحة لعبة حتى النخاع موجهة .. لعبة الموت ، التي أوصلته إلى مسوخ هيرونيemos بوش ( ١٤٦٢ - ١٥١٦ ) قبل أن توصله إلى جوان ميو ( ١٨٩٣ ) .

وبإعراض سعيد العدوى عن « العقلانية » النفعية استيقظ بداخله ( حس نبوى ) قادة إلى الالتقاء بالموت محدثاً إقباله عليه بخطى ثقيلة ساحقه ، فالتقى الفنان بنفسه في خطوطه وتكويناته الحرة إلى أقصى حد ، فما عاد يقدم لأحد حساباً ، وما عاد يعنيه أن يصلح الكون ، أو يعيد ترتيبه ، أو يدخل على الحياة الاجتماعية تنظيمًا جديدًا ، فلم يعد له إلا فرجة لن تدوم طويلاً .. فعليه إذن أن يرشف كل التفاصيل ، ويسرعة يملأ بها مساحاته .

إن أنامله لم تعد مكبلة بالأغلال التي تكبل الحريصين على الحياة ، الآمنين إليها ، ومن ثم مضت تلك الأنامل المرفهة تخلق أشكالاً تحطم من فرط حريتها نفسها بنفسها ، أشكالاً هلامية مثل أشكال إيف تانجى ( ١٩٠٠ - ١٩٥٥ ) مع الفارق المزاجى .. حتى أن هذه الأشكال مثل السحب يمكن أن تتغير تكويناتها في ليونة وتلقائية من لحظة إلى أخرى .. فهذه الأشكال مثل الحياة ذاتها ، كما عرفها سعيد العدوى ، لا ثبات لها وصائرة إلى زوال ، كرنفال مائج مثلما عند جيس أنسور ( ١٨٦٠ - ١٩٤٩ ) .

لم تعد تلك الأنامل تحت تأثير الضرورة الداخلية تكثرت بالتكوين المحكم ولا بالقيم الهندسية ، فكل شيء يمكن أن ينقلب ظهراً على عقب ، بفضل خيال صار هو صاحب الكلمة الأخيرة . فصلاية العقل حل محلها عن طيب خاطر نهاويل خرافية ، ترانيم ومراث ، وانبيارات تحيل اللوحة من منظور ومعادلات إلى

مساحة هائلة خالية يجب أن تملأ وتملأ .. فهذه التفاصيل تعزيزات لاستحكامات ضد غاز ألقى بكل ثقله ، وصمم على الاقتحام .

يعرف الفنان أن كل هذه التفاصيل ستبدد وتذروها الرياح عندما يسقط الجدار ، ولكن على الأقل الآن يجب أن ترص هذه التفاصيل كقطع شطرنج مأساوى .. ترص حتى تسد عين الشمس ، حتى يمور بها الحيز الفضائي مترامى الأطراف الذى تمثله اللوحة .. ويملأ الفنان هذه المساحة ليس على هدى من تصميم مسبق ، بل بتفاصيل تتخلق هنا وهناك فى أرجاء اللوحة ، لحظة الانكباب على العمل الفنى ، لحظة الإبداع التشكيلي ذاته .

فسعيد العدوى - كما قلنا - لا يرسم موضوعاً ، بل يفرغ فى خطوطه تشبهاً بالحياة ونهماً إلى كل تفاصيلها .. كانت رسوم الفنان الأخيرة لطفة إلى الحياة ، ولكنها لطفة من يقول وداعاً ، وربما بلا أمل فى بقاء بعد الفراق .. إذن فلتأخذ الملهة الآن مكانها ، وسحقاً للغد ، وما يجلبه ، وأى شيء سيجلب سوى الملهة من جديد ، أو الإلقاء خارجاً من الملهة ، وربما إلى ملهة أخرى ؟

## الطبيعة تغنى

الفنانة المصرية انجى أفلاطون من مواليد عام ١٩٢٤ . شغفت بالفن منذ سن مبكرة . ودرست على الفنان القدير المرحوم كامل التلمساني . واشتركت منذ الأربعينات فى معارض جماعة « الفن والحرية » واختطت لنفسها خطاً استقلالياً يبحث عن التعبير أكثر مما يعتد بالقيم المتواترة . وبدأت بمرحلة جمعت بين « السريالية والتعبيرية » مفصحة فى أعمالها عن روح متأججة بحب الإنسان وعدم الرضاء بالتخلف والعبودية .

وسريعاً ما استنفدت انجى أفلاطون طاقاتها السريالية والتعبيرية لتعود منذ أوائل الخمسينات إلى « الطبيعة » وتكشف موضوعها الذى ظلت تخلص له وهو « الأرض المصرية » . واختطت فى معالجة موضوعها منهجاً امتزجت فيه مقومات من « الانطباعية » و « التنقيطية » و « الوحشية » .

وفى كل من امي ٥٦ و ١٩٥٧ حازت الفنانة على جائزة معرض صالون القاهرة الذى تنظمه « جمعية محبى الفنون الجميلة » وفى عام ١٩٥٩ حازت على الجائزة الأولى للمناظر الطبيعية فى المسابقة التى نظمتها وزارة الثقافة . ثم حصلت على منحة التفرغ من هذه الوزارة عام ١٩٦٥ . وقد أقامت مايربو على واحد وعشرين معرضاً خاصاً لأعمالها فى مصر والخارج . وعرضت فى روما ودريسدن وبرلين وغيرها من العواصم الأوروبية . كما عرضت مؤخراً فى عدد من عواصم آسيا . واشتركت فى معرض « الفن المصرى المعاصر » الذى أقيم فى باريس عام ١٩٧٠ . وفى معرض « الفن المصرى المعاصر » الذى أقيم فى يوغوسلافيا عام ١٩٧٤ . كما كانت « قومييسيرة » كل من هذين المعرضين . وفى عام ١٩٧٥ اشتركت فى المعرض الكبير الذى أقيم بمبنى الاتحاد الاشتراكى بالقاهرة باسم « عشر فنانات مصريةات خلال نصف قرن » وقد دعيت أنجى أفلاطون من كثير من الحكومات والهيئات الأجنبية للاشتراك فى الأنشطة الثقافية وإلقاء المحاضرات . ومن ذلك دعوة « نادى القلم » لإلقاء محاضرة بباريس فى مايو ١٩٧٥ بمناسبة العام الدولى للمرأة ، وأيضاً دعوة من « اتحاد الفنانين اليوغوسلاف » لتصوير المناظر الطبيعية هناك عام ١٩٧٦ .

### ماذا قال عنها النقاد :

كتب عنها الفنان الفرنسى الكبير جان لورسا يقول « إن أنجى لا تستمع إلا لذلك الصوت المصرى الذى هو صوت أضلها العريق ، صوت رمال ومياه النيل والآفاق الواسعة التى تحترق بلهب داخلى » ، وكتب عنها الفنان المكسيكى الكبير جوزيه الفاروسكويروس يقول « إنها تسير بكل مألديها من عاطفة قوية فردية نحو فن قومى ذى أصداء عالمية » ، وكتب عنها الناقد المصرى الكبير بدر الدين أبو

غازى يقول : « استطاعت أن تستحوذ على إعجابنا ونحن نتابع طريقها الصاعد » ، وغير هؤلاء كثيرون كتبوا أيضاً عن أنجى أفلاطون .

### الطبيعة :

وتمثل الطبيعة بالنسبة للفنانة انجى أفلاطون الحرية والانطلاق ، وتمثل الصحة والكمال ، كما تمثل التحام الإنسان بالهواء والشمس والماء والنبات والتربة . ولم يعد من الميسور على إنسان المدينة أن يحيا فى الطبيعة . إنها متعة اندثرت ، برغم أنها المتعة الوحيدة الجديرة بأن تعاش « الإنسان فى الطبيعة » هذا هو فن انجى أفلاطون . إنه تذكير للإنسان الذى يحيا بين أحجار المدينة وعلى أسفلتها ، بالجنة التى أخرج منها ففقد أغلى شىء كان لديه . انجى أفلاطون تذكر متفرجها بالزرع الأخضر ، بالطين والتربة ، بالفلاح الإنسان الذى لازال فى بكارة الحبة التى يدفنها فى الأرض لتنبت زهراً أو ثمراً .

وفى لوحات انجى أفلاطون تذكارات من فان جوج ، وماتيس وفلامينك ، وديرين ، ورووه ، ويوسف كامل ، وصلاح طاهر المبكر . ويمكن أن نصف لوحات هذه الفنانة بأنها « غنائيات لونية » ، كما فى تلك البرتقالات اللامعة المتوهجة بين أغصان شجرها وأوراقها الخضراء ، مثل شمس لألاءة . نقط وخطوط ، تتناثر هنا وهناك . وفى النهاية عالم تشكيلي فريد . ولكن فى هذا العالم يبدو الإنسان أيضاً حركة لا تهدم ، وعملاً متواصلاً ، وارتباطاً بالطبيعة التى هو منها وهولها . ثوب الفلاحة وشالها وطرحتها عنصر من العناصر التى يتألف منها التكوين الشامل الذى اسمه « ريف مصر » .

## الشجر والنخيل :

ومن « الطبيعة » يجذب انجى أفلاطون « الشجر » على الأخص . وللفنانة أواصر حب قديم تربطها بالشجر فمنذ بدأت عطاءها التشكيلي في الأربعينات بوجودان متأجج يحتل الشجر مكاناً جديراً بالالتفات إليه في لوحاتها . فترى الشجرة في لوحاتها « التعبيرية » الأولى مكبلة بالأغلال تارة ، وتلقى ضربات الخطاب تارة أخرى . وعند ما نجحت الفنانة في أن تخرج من سجنها الداخلى ، لتلقى بنفسها في أحضان الطبيعة ، كانت الأشجار أول أصدقائها فأقبلت عليها تعايشها . وتستجلى خصوصياتها وكل شجرة عند انجى أفلاطون مخلوق ذو شخصية يتميز بها . ومن ثم اختلفت شجرة البرتقال بثمارها الكروية المتوهجة ، عن الصفصافة ذات الشعور المتهدلة ، عن شجرة الموز المذكورة الصاخبة ، عن النخلة النحيلة السامقة . وقد وقفت انجى أفلاطون طويلاً أمام النخلة ذات الشخصية المصرية العريقة ، بجسدها الخشن ، وحركاتها الرشيقة ، وصمودها التليد . وتصور الفنانة النخيل في بعض من أجمل اللوحات التى عرفها التصوير المعاصر . فقد تغلغلت انجى أفلاطون إلى لب النخلة ، هذا المخلوق النيل ، وعرفت سرها ومكنونها فجاء تعبيرها عنها متصفاً بكثير من الودّ والفهم . وبعد أن كانت النخلة تبدو من قبل جزءاً من ديكور صارت شخصية متميزة تصدر اللوحات . أصبحت عروساً أنيقة . نراها تارة بصحبة غيرها من الشجر ، وتارة مع الجبل ، وتارة وحدها . بل وتكون اللوحة « بورتريه نخلة » ولقطة تفصيلية من لحائها أو سعفها أيضاً .

## مشاهد الحصاد :

وتحتل مشاهد الحصاد وجنى المحاصيل والثمار في عالم انجى أفلاطون التشكيلي مقاماً



بارزاً ، فالحصاد هو قمة الحياة في الريف . حصاد القمح والبرسيم والذرة . وجنى القطن واللوف والموز والبرتقال . وقد تعلمت الفئانة - على حدّ قولها - الكثير من مشاهد الحصاد في الريف ، لأن الحصاد عمل جماعي . ومعظم الحصاد والجنى تقوم به النساء ؛ ولهذا فإن الشخصيات الغالبة في مشاهد الحصاد وجنى الثمار عند انجى أفلاطون قرويات يتحركن في الحقل بما يشبه الطقوس . إن العمل الجماعي يوقظ مافي أعماق الإنسان المصرى من مرح جذرى ، وصبر ، وتفانٍ بالجلد وتحمل المشاق . وإن الحركات الجماعية والتعاون في العمل والتضافر على إنجازهِ يشد من أزر الإنسان المصرى ويجعله يستجلى عرقاً دقيئاً فيه ، يرجع إلى أيام أن كان الفلاحون القدامى يبنون الأهرام . وقد خلفت لنا النصوص الفرعونية أخبار أغانيهم ومرحهم وهم يؤدون عملهم الشاق الذى لابد أن هلك كثيرون أيضاً في إنجازهِ ، فلدى الفلاح المصرى منذ أجداده أيام القراعنة ولاء لفكرة العمل ذاتها .

وتتابع انجى أفلاطون فلاحاتها ، وتصورهن يؤدين أعمالهن المتزلية ، ليسرن سبل الراحة للأزواج والأبناء . ويمكن أن نقارن في تصاويرها بين مناظر الحصاد وبورتريهات أهل الريف . فإن العمل الجماعي يتيح الهرب من الأحزان الداخلية ، فإذا اختلت الفئانة بإحدى فلاحاتها ورسمتها بدت على قسماتها دلائل هموم دفينه . وقد ينخيل للمرء أن أسلوب انجى أفلاطون عندما تواجه به الوجوه والأشخاص سيعجز ويثبت قصوره ، ولكن هذا لا يحصل ، مما يؤكد قدرة الفئانة على السيطرة على فرشاتها ، وما أمتع أن تدرس باستفاضة استخدامات الفرشاة عند انجى أفلاطون .

### النقاط الخيط :

وتتيح متابعة أعمال انجى أفلاطون أن تلتقط خيطاً أصولياً في تطور فنّها ، فبعد

أن كانت ألوانها داكنة ثقيلة الوطأة ، متفقة على أى حال مع مضامينها التعبيرية الأولى ، انجذبت ألوانها إلى وضاعة متزايدة ، وأكبت خروج الفنانة إلى طبيعة طليقة دائبة البكارة .

كانت ألوان انجى أفلاطون الأولى صماء لا تسمح لنسمة هواء أن تجوس خلالها ، ثم تجزأت السطوح اللونية إلى نقاط استطالت إلى خطوط ، وأصبحت الفنانة ترسم بفرشاتها المحملة بالألوان « زغلة » ، ظلت تداعب العين وتصددها في الوقت ذاته من النفاذ إلى اللوحة ، مطالبة إياها بأن تكتفى بالاستمتاع بها من الخارج .

على أن انجى أفلاطون مضت بعد ذلك أيضاً إلى مرحلة تبدى فيها النسيج وقد تحلى عن خشونته السابقة . واكتسى رهاقة التطريز ( وذلك على الأخص في لوحة « اللوف الأبيض » عام ١٩٧٥ ) حيث تخفف حيز اللوحة مادياً ، وانحسر عنه زحامه القديم ، وخبث فيه الزغلة اللونية ، وامتلأ بالهواء والنور ، كما تمتلئ أشعة المركب في النيل . أصبحت اللوحة عالماً لا يصد ، بل يستقبل بأحضان مفتوحة . تلقى عند عتبها همومك ، وتدخل إلى دنيا نورانية فيها زهد ، تحرر من كل تفاصيل زائدة ، ومن كل لون زاهر . صار الضوء كنور الغسق والتكوين كله جوهراً مصفى . وأمام لوحة « نخيل الفجر » ( ١٩٧٤ ) ذات اللون الوردى ، لا يسعك إلا أن تقر بذلك المستوى العالى من التمكن الذى بلغته انجى أفلاطون .

## صراع التعادل

إننا مع أحمد قواد سليم بإزاء فنان تأملى . لا يرتضى انفعال اللحظة العابرة أساساً لفنه . ويعتبر العمل الفنى مزيجاً محكمًا من الإيفاء بمتطلبات مختلفة . روحية وفكرية وتكنيكية .. يشغله كثيراً سطح اللوحة . ويحاول من خلال صراعات مختلفة أن يحقق عليها توازناً بين عديد من القيم .. وتبدو لوحاته نتاج تجارب استبطانية لا يهدأ لها قرار . دائبة السعى إلى حلول جديدة .. معترّة بحريتها .. داخلة دوماً في حوار مع مختلف المدارس الفنية المعاصرة دون التردى في أسارها .. يكمن في تكويناته اللونية والشكلية على الدوام حس درامى ينضج بالألوان على أشكال تعبيرية وسيرالية إلى حد ما ، لا تحتفظ من أصولها الواقعية إلا بشحنة انفعالية . تتعدى المعالم المحددة منطلقة إلى عالم من الفانتازيا ، قريب الشبه من عالم جوان ميرو وبول كلى وواسيلي كاندينسكى وجورج براك .. وييكاسو أيضاً . ( حسين

بيكار - مقدمة كتالوج معرض أحمد قواد سليم بقاعة الغرفة التجارية مايو  
( ١٩٧٢ )

وبعد مرحلة أولى غنية وطلية من «الشعبيات» الصداحة، مضى أحمد قواد  
سليم يتبنى « الشكل التجريدي » مرتضياً إياه على أنه أكثر قدرة على احتواء ما يريد  
أن يعبر عنه من أفكار مطلقة وكلية .. متأثراً بالمفاهيم الموسيقية القائمة على هارمونية  
يسعى حينئذ إلى تحقيقها في أعماله التشكيلية ..

وهو في رحلته التجريدية يؤمن بأن أي عمل تشكيلي متقن ينطوي على هندسية  
من نوع ما حتى لو لم تكن الأشكال الموضوعية على سطح اللوحة أشكالاً هندسية  
بحتة من نوع المربع والمستطيل والدائرة . ولهذا جاءت أشكاله التجريدية الأولى  
مشربةً بانفعالية متعددة للأطر الهندسية .. على أن هذه المرحلة لا تلبث أن تتحول  
إلى مرحلة أخرى تسودها أشكال هندسية حادة وملونة بألوان وحشية متوهجة  
ومتضاربة . انطوت على إحساس « بلغز » ينتظر حلاً ، أضفى على أعمال هذه  
المرحلة « رمزية » جديدة بالاعتبار .

### القدرات التشكيلية للخط العربي :

ثم التفت الفنان أحمد قواد سليم إلى « الخط العربي » وما فيه من قدرات  
تشكيلية يمكن باستخدامها تحقيق فن تجريدي يجمع بين « المعاصرة » و « الأصالة »  
الضاربة بجذورها في التراث وبذلك انضم أحمد قواد سليم إلى جماعة من الفنانين  
الذين استخدموا الخط العربي لإقامة لوحات ممتازة ونذكر منهم يوسف سيده  
وكمال السراج وعمر النجدي وفتحى جودة ورمزي مصطفى . ويصف أحمد قواد  
سليم لوحاته المبنية على جماليات الخط العربي بأنها « محاولة في تلمس فن قومي من  
خلال الخط العربي » ولعل الفنان قد استشعر الحاجة إلى هذه المحاولة وهو يعرض

أعماله في المحافل الأجنبية والأوربية . وقد عرض أحمد قواد سليم أعماله عام ٦٥ و ١٩٦٦ في جاليري وودستوك بلندن وأتيليه فنشتوري ببرايون بانجلترا وبقاعة مركز الاستعلامات السياحي المصري بلندن وفي عام ١٩٧٢ ، بمتحف نابرتسك القومى فى براغ بتشيكوسلوفاكيا وبالمركز الثقافى المصرى بباريس. كما اشترك فى معارض أيام السبت والأحد على أسوار حدائق هايدبارك والمتحف البريطانى بلندن عام ١٩٧٢ وفى معرض الفن المصرى المعاصر للفنون العربية فى هولندا وتونس عام ١٩٧٣ . وبالمهرجات الدولية للتصوير بكان بفرنسا عام ١٩٧٥ . وفى بينالى فينيسيا عام ١٩٧٦ وبينالى الرباط عام ١٩٧٧ وصالون باريس بالجران باليه ، ثم فى مهرجان الفن المصرى المعاصر فى بوسطن عام ١٩٧٩ وبمعرض مصر اليوم الذى طار إلى بعض العواصم الأمريكية عام ١٩٧٨ .

ان الفنان إزاء تيارات الفن العالمية يجد بنفسه حاجة ملحة - من أجل الوقوف على قدميه - للرجوع إلى الجذور القومية الراسخة . ولا يخلد التراث المصرى والعربى فنائنا ؛ ففى ماضينا ثروة فنية وقومية يستطيع الفنان أن ينهل منها ميثاقاً بذلك أقدامه إزاء فنانى العالم .

ولنقف فى هذا المقام أمام ما كتبه الناقد فهم أحمد بمجلة الإذاعة والتلفزيون فى عددها رقم ١٩٩٣ الصادر فى ٢٦ / ٥ / ١٩٧٣ ، ونحن فى معرض تسليم أمام الخطوط العربية بكل أصالتها وتاريخها الممتد إلى ما قبل الإسلام . ثم تطورات الخط العربى فى صدر الإسلام . والزخرفة الخطية عند بنى أمية ، ورفاهية العباسيين والتأثيرات الساسانية والفاطمية والسلجوقية والفارسية والمغولية والمملوكية وتأثير دول المغرب العربى والصفوية . أكد الفنان أن الدين الإسلامى قد تمكن من تفجير القوة الإبداعية فى الخط العربى بحيث وصل فن الخط العربى فيما بين القرنين العاشر والثالث عشر الميلادى إلى فن خالص يقتنيه الناس فى لوحات داخل بيوتهم .

استطاع الفنان من خلال لوحاته أن يؤكد أن الخط العربي ليس خطاً أفقياً كما يدعى الغرب بل هو خط رأسي ، وهذا يعني أن الحروف العربية تحمل كثيراً من الحيوية .. وتمكن الفنان من البحث عن الجماليات النائية في بناء الخط العربي وعمل على إبرازها كما نجح في ربط محاولته هذه بأشكال التعبير الفني المعاصر .

على أننا نعود فنقف إزاء ماسجله الناقد الفنان عز الدين نجيب بمجلة الطليعة بصدد تجربة استلهاهم الخط العربي بصفة عامة ومحاولة أحمد قواد سليم في هذا المضمار بصفة خاصة ويقول الناقد.. أعتقد أننا لا يمكن بالشكل فقط أن نحقق أصالتنا ، وأن نربط حضارتنا الحديثة بجنودنا القديمة ... فما هي الرؤية الفلسفية الخاصة الكامنة وراء استخدام الفنان سليم لعنصر الخط العربي ؟ أعترف بأنني فشلت في العثور على مثل تلك الرؤية فلم تفعل بي لوحاته ما تفعل في مثلاً الحروف العربية في أعلى جدران جامع السلطان حسن ، أو فوق قبة فايتباي ، أو الناصر قلاوون. لم تملأني بذلك الخشوع الروحي أمام هيمنة قوة خفية. على العكس ، فإن التأثير الذي تركه في المشاهد - على أحسن الأحوال - تأثير موسيقى خفيفة راقصة ، والقليل جداً منها معزوف على آلات عربية ، فما أن يغادر المرء قاعة المعرض حتى تبدد من إحساسه تلك الأنغام ويكاد ينسى كل شيء عنها . فإذا حاولنا أن نرى كيف عالج الفنان عنصر الخط العربي جمالياً ، فسوف نجد أنه قد وضع يده فعلاً على السمة الغالبة على حروفه . وهي الانحناءات والاختناقات اللولبية ، والبعد عن الزوايا الحادة والخطوط المستقيمة ، لكنه مع ذلك لم يستطع أن ينصل إلى روح الجلال والرصانة والصوفية المتوفرة فيه ، لأنه استرسل وراء التحويرات المبالغ فيها في الاختناقات والانحناءات ، بغية تقي الشبهة عن نفسه بأنه قلدها تقليداً حرفياً ، فكانت النتيجة حصولنا على أشكال ممسوخة هي أقرب إلى الكائنات الميكروسكوبية منها إلى الخط العربي . إنني أنحن احتراماً للفنان أحمد

قواد سليم - ولأى فنان آخر - لرغبته الصادقة في الوصول إلى فن قومي أيًا كان الوسيط الذي يتوصل به إليه ، فإن هذه القضية هي أخطر القضايا التي تواجه فنان الجديث ، وسوف يتوقف على حلها تحديد مكاننا الحقيقي في الفن العالمي ، لكن حلها لن يتأتى فقط .. باقتباس أشكال سطحية من تراثنا الفني دون استخلاص الروح الكامنة فيه وشحنها برؤية معاصرة وتقدمية .. وإن كنت أعتقد - إحقاقاً للحق - أن الفنان سليم ، الذي اجتاز خلال حوالي عشرة أعوام من تطوره الفني كل تلك المراحل بجدية ورهافة حس ، حتى هداه إحساسه بمسئولية الفنان إلى محاولة البحث في تراثنا الفني عن يتابع جديدة بغية الوصول إلى فن قومي لكفيل بأن يصل في مراحل القادمة إلى تعميق لبحثه من أجل بلوغ تلك الغاية .

( الطليعة - السنة التاسعة - يونيو ١٩٧٣ ) .

على أن ما أبداه الناقد عز الدين نجيب على تجربة أحمد قواد سليم في الخط العربي من ملاحظات وانطباعات تحتاج إلى وقفة متأنية لتحليلها وفحصها وتبين وجه الحق والصواب فيها ، وإننا لنعتقد أن أهم زاوية في الأمر هي اختلاف الوظيفة من حيث الجوهر بين استخدامات الخط القديمة واستخدامات الخط المعاصرة وبالأخص في لوحات أحمد قواد سليم .

### توازن بين الهندسية والنسيج :

ولم يقف أحمد قواد سليم في مسيرته الفنية وقفةً نهائية عند الخط العربي ، فقد لاحظنا من الأصل على مزاجه الفني الطموح القلق وعدم القنوع بتجربة وحيدة والامتداد إلى تجارب جديدة على الدوام يفرغ فيها رؤيته الروحية غير المحدودة . ومن هذا المنطلق فإن معالجاته الأخيرة للخط العربي قد أوصلته إلى أشكال لولبية موحية بحركة دائبة ، من التلاقي والفرار والتداخل والانفلات والدوران والالتفاف

والعناق والسقوط والارتفاع ، وأقام أحمد قواد سليم عالمه الجديد ، أو مغامرته  
النشكيلية الجديدة ، في صورة رؤى توحى بالتغير الأبدى غير القابل للانضباط  
والتحكم فيه .. أشكال هلامية حلزونية وبقعية ساجحة في حيز أزرق داكن مرة  
وبتّى فاحم مرة أخرى . ينساب على عواهنه متمتعا بحرية متدفقة ويمكن أن يتكرر  
وتتنوع جزئياته إلى مالا نهاية . عالم تغلب عليه غنائية تتراجع إزاءها الصفة التأملية  
التي سادت أعمال أحمد قواد سليم طويلاً .. ولعل الفنان قد توصل أيضاً بأعمال  
مثل هذه إلى إعطاء حلّ للاحدى المشكلات التكنيكية التي كانت تشغله أصلاً ،  
وهي كيف يجرى التوازن المقبول بين هندسية السطح ونسيج اللوحة في كل متوحد .



## مصور الجميلات

« يا عاشق النور ياللى جعلت النور زادك وطبعك  
بدال ماتلعن الضلام ، وبدال ماتشتكى مواجعك  
ولع فى الضلام شمعة ، وان مالقيت ولع صوابك »

\* \* \*

ليست هذه كلمات قالها الفنان التشكيلي الكبير حسن أمين بيكار فحسب ، بل  
هى كلمات تصدق عليه ناقدًا ومبدعًا أيضًا . فى معرض أقيم فى مارس عام ١٩٧٤  
ضم لوحات له وتماثيل لفنان شاب لم يكن معروفًا آنذاك . كنت إذا ما امتدحت  
للمصور الكبير حسين بيكار لوحاته الاثنتين والأربعين المعلقة على حوائط قاعة  
المعرض بادرك يقول بتواضع وابتسامة حنون : « أعمالى ليست سوى خلفية لتماثيل  
هذا الفنان الشاب » ثم ينحنى على التماثيل صغيرة الحجم المرتبة على المنضدة ،

ويتأملها بمودة وإعجاب ، فإذا ماسرى فيك الحماس الذى بثه إليك حسين بيكار  
وتسأله : « هل هذا الفنان الشاب تلميذك ؟ هل تعلمه أو توجهه ؟ » يقول لك :  
« أبداً . إنه ليس بحاجة إلى أن يعلمه أحد . إنه تعلم فى مدرسة الطبيعة » . إذن ماذا  
تفعل من أجله ؟ « إتنى أدفع عنه فقط التأثير بالآخرين . إتنى مثل حويطة تضرب  
حول شجرة رائعة نبتت تلقائياً . »

### العطر يفوح من القنينة :

مع حسين بيكار فناناً وإنساناً نمضى هذه اللحظات . ونستمع إليه يروى جانباً  
من ذكرياته :

كثير من الأشياء مقدرة على الإنسان أحياناً . لم أكن فى أول الأمر أتصور أن  
أصبح ماأنا عليه الآن . كنت فى صباى أحلم بأن أكون فناناً وممارساً لفنى  
فحسب ، ولم أكن أقدر أننى سأصبح ناقدًا كما أنا اليوم .

فى مدرسة الفنون الجميلة العليا ، كان يدرس لنا المرحوم حبيب جورجى مادة  
التربية الفنية وكان أمام أغلب التلاميذ طريق واحد مأمون ، وهو الاشتغال  
بتدريس الرسم . سألنا حبيب جورجى الذى أخذ على عاتقه إعداد جيل من  
مدرسى الرسم التربويين من خريجي المدرسة « من منكم يريد الاشتغال بتدريس  
الرسم بعد التخرج ؟ » رفع أغلب الطلبة أياديهم بالإيجاب ، ماعداى وقلة من  
الآخرين . سألنى حبيب جورجى « إذن ماذا تريد أنت ؟ » قلت « أن أصبح فناناً  
فحسب » .

عندما تخرجت لم أعمل فى السنة الأولى بوظيفة ، ومارست بعض الأعمال  
المتفرقة والمؤقتة ، كاشتغالى بمتحف الشمع وبالمعرض الزراعى . وذلك كله تمسكاً  
منى باستقلالى ، وعدم التقيد بوظيفة ثابتة ، ولكن ليس بإمكان الفنان - كما

يبدو - أن يعيش من فنه إزاء تتأقل أعباء الحياة ، وقد كانت أمي تربيته وكنت أريد أن أربحها . وفي سنة ١٩٣٤ عوض على حبيب جورجى العمل بالتدريس قائلاً « يا حسين تعقل ، تعال ، هناك وظائف » . وفي هذه السنة تخرج صلاح طاهر . فعينا أنا وهو مدرسين للرسم . وعملت أنا في دمنهور لمدة سنة ثم نقلت إلى مدرسة قنا الثانوية وأمضيت بها ثلاث سنوات . في هذه الفترة حدث شيء طريف كان المفروض وأنا أول دفعني أن أرسل في بعثة ، أو أن أعمل في مدرسة الفنون الجميلة ، فذهبت إلى محمد حسن مراقب الفنون الجميلة بوزارة المعارف ، فلم أوفق معه ، وفجأة أرادوا أن يعاقبوا مدرساً بالفنون التطبيقية فنقل إلى قنا مكاني ، ونقلت أنا إلى الفنون التطبيقية . وكان بدلاً غير متوقع ، وبقيت ثلاثة أشهر ولما رضوا عنه مرة أخرى أعادوه إلى التطبيقية ، وأنا عدت إلى منفاه في قنا ووجدت نفسي مدرساً للرسم رغماً عني ، ولكن ظلّ بداخلي الفنان الذي يريد أن يحصل على حريته كاملة .. هناك في قنا وجدت في الجوّ شيئاً غريباً . وبدأت أتعرف على مصر الحقيقية . فمصر ليست العاصمة ولا حتى المدن والقرى الشمالية . مصر هي « الصعيد الجواني » هناك بقيا مصر القديمة - هناك العطر الذي لا زال يفوح من القنينة . كان يأتي إلينا حبيب جورجى كمفتش للرسم ، وكان معجباً بي ، وتوطدت بيننا الصداقة ، فكان يتحول ماجاء من أجله وهو التفتيش إلى جولات للرسم في أحضان الطبيعة . وذات مرة جلسنا أنا وهو أمام مستنقع استهوتنا فيه الانعكاسات المنطبعة على سطحه ، من نخيل وبيوت وسماء وسحب وأمضينا أمام المستنقع ساعات وساعات ونحن نقاوم لرغبة في الانصاف وكان حبيب جورجى قد ألف جمعية اسمها « المثلث » من أعضائها شفيق رزق ونجيب أسعد ، فضمني إلى هذه الجمعية وحمل بنفسه لوحاتي وعرضها في « صالون القاهرة » الذي تقيمه جمعية محبي الفنون الجميلة وكنت متمسكاً بالفن المصرى القديم شديد التمسك

وغارقاً في جو الحضارة الفرعونية ، فجاء مفتش آخر هو يوسف العفني وقال لي :  
« اخرج من هذا كله . هناك الآن ماتييس وسيزان . دعك من هذا الطين » ،  
ولكني برغم كل إحباطه لي ، بقيت متمسكاً عن حب بهذا الطين ، ولازلت حتى  
الآن غير قادر ان اتخلص من تأثير الخط المصري القديم بتنغمياته وشاعريته  
وصوفيته .

وفي هذه الفترة ( لاحظ كيف يلعب القدر؟ ) كان لي صديق مدرس إنجليزي  
وكنا نجلس آنذاك في قهوة الجبلاوي بقنا آخر النهار على ترعة ، ونأكل الزبادي  
القناوي كعشاء . وهناك الوقت طويل ، ويجبرك على التأمل والقراءة ، قال لي  
الصديق « يا حسين أنا عملت فيك مقلب النهارده » . « ماهو؟ » قرأت إعلانات  
في الصحف أنه مطلوب مدرسين في المغرب فقدمت طلباً باسمي وطلباً باسمك ،  
لنذهب معاً أو نبقى معاً . ولم أكرت . مضت شهور ، وإذا به - يجيئني ذات يوم  
قائلاً : « مبروك يا عم قبلوك ورفضوني أنا » . وهكذا جاء قدر جديد يغير طريقي  
دون أن أخطط له .

ذهبت إلى المغرب عام ١٩٣٩ وتحقق بذلك أحد أحلامي الأولى ، وهو أن  
أركب مركباً وأبعد به عن شاطئ الإسكندرية ولو بميل واحد . سافرت إلى المغرب  
حيث قضيت ثلاث سنوات . عشت في جو بيئة مختلفة عن بيئتي المصرية . هناك  
تشعر بالجو مختلف . قناتدخلك في أغوار روحية مبهمة لأنها تقربك من السنوات  
الآلف الثلاثة السابقة على الميلاد - بل وتغوص بك فيها وتلقيك في عبقها وتراها  
وقوانينها - المناخ كله في الصعيد تحس بأنه مناخ راجع إلى تلك الأيام ، وأن ما من  
شيء انقطع - أما في المغرب فكان انطباعي كمن يخرج من غرفة مظلمة إلى ضياء  
الخلاء - لأن الحضارة هناك أندلسية . وحتى إذا ما ذهبت النساء إلى المقابر فانهن  
يلبسن ألواناً زاهية . مختلفة تماماً الاختلاف عن الأردنية السوداء القائمة التي تغطي

النساء في قنا بها كل أجسامهن ( البردة الصوف السوداء ) حتى حياة المغاربة داخل بيوتهم تجدد ألوانها زاهية مشرقة ، في قنا القل والأبرمة كلها فخارية لا تعكس ضوءاً ، بل تمتص - لا الأضواء فحسب - بل تمتصك أنت أيضاً . وهناك الشكل المحتشم بالغ الوقار والحياة اليومية ذاتها متجهة إلى الداخل أكثر من انفتاحها على الخارج . أما في المغرب - وكانت إقامتي بمدينة تطوان - فتجد كل الأشياء ذات بريق بل وهج ، مثلاً أواني الشاي فضية أو نحاسية . ومن الزجاج صنعت كثير من الأشياء - والحوائط من القيشاني ويسمونه ( الزليج ) وربما كانت تحريفًا لكلمة الجليز .. تدخل بيتًا فتجد فسقية أو نافورة ، وتشم رائحة البخور بينما تشم في الصعيد رائحة ( الوجيد ) أي الحطب المحترق وأقراص الجلّة ( الروث ) .. ومع ذلك فإن هذه الروائح الصعيدية أكثر قربًا إلى النفس فهي تطويك ، وتأخذك بين أحضانها . تركت إذن حضارة فرعونية صميمة إلى حضارة أندلسية صميمة تشعر فيها بالترف ومباهج الحياة وتعطيك إحساسًا بأنك فوق السطح . بينما في قنا تحس أنك في أعماق الأعماق . في الصعيد الصوت وصداه له تأثير ومذاق متميز وأخاذ . مواويل الفلاح ، ونواح الشادوف وهو يدور ويروي الأرض ، بل وأي مهمة تأتي إليك مفعمة بمذاق آخر ، كأصبع تدقّ على طبل من جلد بينما هذه الأصبع تدقّ في تطوان على نحاس وزجاج .

وبدأت في المغرب تدخل البهجة إلى ألواني ، وزادت الحركة في أشكالي لأن الشكل الفرعوني أقرب إلى الرسوخ والسكونية . التعبير المصري القديم كله « جواني » وليس تعبيرًا تمثيليًا حتى في أقصى حركاته .

في المغرب جاءتني فرصة أن أرسم على الورق من غير موديل . كان عندي فراغ ، وليس الموديل متاحًا لي فبدأت أرسم على الورق فانتازيات ليس لها دخل بالطبيعة أو الواقع . كانت نوعًا من الإفراز الوجداني ، أحسست أنني بحاجة إليه ،

وكنوع من التعويض أحسست أنى أريد أن أقول شيئاً لا أنقل ، فأمسكت القلم ورسمت أشياء من خيالى وليس من الطبيعة . كان المغرب مرحلة اكتشاف جديدة . لأنها أظهرت لى أن هناك عالماً فانتازياً يمكن للمرء أن يعيش ويستغرق فيه متحرراً بذلك من الواقع . بدأت وعلى الأخص فى مرحلتى الدراسية وما بعدها واقعياً جداً ، واختلف مضمون ذلك الواقع عندما ذهبت إلى قنا ، فأصبح الواقع يعبر عنه من خلال لغة أخرى ورؤية أخرى ، لأن المصرى القديم واقعى ، ولكن واقعه غير مباشر ، إنه واقع معجون بمثالية ، والمثالية واقع بدورها ، واقع نصنعه . نصعد إليه الواقع الواقعى ، فتصبح نظرتك إلى الحياة من خلال منظار جديد . المصرى القديم جعلنى أرى لغة الخط ، والتلخيص أو الاختزال ، والبلاغة الأسلوبية ، وما كنت أحس بذلك من قبل ، لكن كان هناك على الدوام فى نظرى عالم مختلف تماماً عن العالم الخارجى ، يصنعه الفنان بفتازيته . وهذا ما جعلنى أخلو إلى الورق كثيراً وأطلق العنان لفانتازيتى فى المغرب . وكانت ، أصارحك القول ، فانتازيات مراهقة ، مالبت أن نضجت بعد ذلك ، ولكنها أعطتنى مهارة وخبرة فى أن أتصور شيئاً وأترجمه على الورق ، أن أتخيل شيئاً وأرسمه دون الاستعانة بموديل . وكان هذا أحد المداخل التى قادتني إلى ممارسة الرسوم التوضيحية فى الكتب والمجلات فيما بعد ، فقد دربت على أن أترجم ما أتخيله .

### سنوات التلمذة :

فى عام ١٩٢٨ التحق حسين أمين بىكار بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وكان يبلغ من العمر خمسة عشر عاماً فهو من مواليد الأنفوشي بالإسكندرية فى الثانى من أغسطس ١٩١٣ . كان امتحان القبول شاقاً فقد وضعت مقاليد الأمور فى هذه المدرسة الأهلية التى كان ينفق عليها الأمير يوسف كمال آنذاك ، بين أيدي اساتذة

من الإيطاليين ، و يروى حسن بيكار ذكريات التلمذة فيقول : « أذكر من قبلوا  
معي بالمدرسة ذلك العام رمسيس يونان وعلى الديب ونحميا سعد وظلت فترة  
دراستنا بالمدرسة تحتاج إلى دأب ومثابرة فاعمالنا تعرض دورياً على لجنة من أساتذة  
المدرسة .تقرر ما إذا كنا صالحين لمواصلة الدراسة أم أننا غير صالحين للبقاء ؟ على أننا  
سعدنا فيما بعد عندما انضم إلى هيئة التدريس أستاذ مصري ، أنجز دراسته بروما هو  
يوسف كامل الذى كان بارعاً وقديراً ثم جاء من بعده شاب مصري آخر درس في  
باريس هو أحمد صبرى . وقد تعلقت به جداً ، فقد كان أستاذاً بحق ، واسع  
الثقافة علمنا الفن بمعناه الحقيقي . وعقد أواصر الصداقة معنا . وقد اتخذنى لما توسم  
في من حب للموسيقى أنموذجاً للوحتة « عازف العود » وقد كان أحمد صبرى  
ويوسف كامل من جيل الرواد الأوائل الذى كان يضم أيضا راغب عياد ومحمود  
مختار والحسين فوزى . ولما كنت أول دفعتى التى تخرجت عام ١٩٣٣ فقد عينت  
معيداً بكلية الفنون الجميلة عندما عدت من المغرب . وبقيت أستاذاً بالكلية إلى أن  
استقلت عام ١٩٥٩ لأشتغل بالصحافة التى كانت لى صلة بها منذ أن كنت طالبا  
بمدرسة الفنون الجميلة . ولكن انطلاقاً فى عالم الصحافة لم يكن إلا من خلال دار  
أخبار اليوم ، التى التحقت بها منذ بدايات تأسيسها وأذكر أن عملى الذى زكّانى  
لذلك هو رسومى لكتاب « الأيام » للدكتور طه حسين الذى أصدرته دار  
المعارف . وعندما أريد عمل جزء خاص للأطفال « بأخبار اليوم » أسند إلى هذا  
العمل ، فقدمت حلقات أسبوعية مرسومة من حكايات ألف ليلة وليلة . ثم  
أصدرت « دار المعارف » مجلة « سندباد » وأسندت رئاسة تحريرها إلى الأستاذ  
سعيد العريان ، وتوليت إخراجها الفنى . ولكن هذه المجلة لم تستمر طويلا . وإن  
كنت أذكر من مآثر هذه المجلة أنها كانت بسّطت الفصحى وتحاشت الكلمات  
العامية . ورفضت استجلاب الموضوعات والشخصيات الأجنبية إيماناً منها بأن

تراثنا القومي غنى بالأساطير والحكايات التي يمكن معالجتها وتطويرها لسد احتياجات الطفل العربي المعاصر.

### فارساً يحمل ريشة :

من كتاب حسين بيكار الصادر عام ١٩٧٧ بعنوان « صور ناطقة » نقرأ :

« يابتاع التذاكر على بابك مهاجر تعبان من الأسفار

إديني ثلاث تذاكر أواصل رحلة الليل والنهار

تذكرة خضرة لبئس الطريق . وتذكرة غالب عليها الصفار

وتذكرة بيضا بلا ألوان .. أكمل بها المشوار » .

هذه المقطوعة الزجلية هي إحدى أربع وثمانين مقطوعة احتواها كتاب « صور

ناطق » الذي جمع بين الرسم الكلمة . ولهذه المقطوعة رسم هو واحد من أربعة وثمانين

رسماً تضمنها أيضاً هذا الكتاب الذي حوى مختارات من قصائد ورسم الفنان

حسين بيكار التي نشرها على صفحات أعداد يوم الجمعة من صحيفة « الأخبار »

وقد صدر الكتاب الأستاذ مصطفى أمين بكلمة قال فيها : « عرفت بيكار من

خطوطه قبل أن أعرفه من ملامحه ! هذه الخطوط الأنيقة والظلال الرائعة جعلتني

أرى فيه فارساً من القرون الماضية ، لا يحمل سيفاً ، وإنما يحمل ريشةً يغزو بها في

كل يوم آفاقاً جديدةً وعوالم جديدة ! هذا الرسام ليس فناناً في فن واحد . إنه

أستاذ في عدة فنون . أستاذ في الرسم وأستاذ في الأدب وأستاذ في الرق والطبوع

والعود . أذكر أننا عندما اتفقنا معه على أن ينتقل من كلية الفنون إلى أخبار اليوم ،

شعرنا أننا ننقل مدرسة للفنون لا رساماً واحداً . وكل موضوع اقترحنه عليه ، جعل

رسومه أجمل من أحلامنا وأروع من خيالنا ! كنا نوقده في رحلات إلى « أبو

سمبل » والحبشة وأسبانيا وشمال أفريقيا والمغرب وتونس والجزائر وسوريا ولبنان ولم



يكن يعود لنا برسوم فقط . كان يعود بصور حية كنا نشعر أننا لم نوفد رساماً واحداً ، وإنما أوفدنا بعثة فيها فيلسوف وفيها مصور وفيها رسام وفيها فنان . وقبل كل شيء فيها إنسان . فأنا أشعر أن في صور ورسوم بيكار الإنسان بكل ما فيه من مواهب وحيوية وإيمان ولهذا أحس أن في كل صورة لبيكار « روحاً » تتكلم وتتحرك وتنبض وتصرخ في بعض الأحيان ! ولكن صورته تصرخ في أدب وهذا طابع عجيب في خلق بيكار . هو متأثر في مؤدب ، وهو فنان في أستاذ أخلاق . وهو عالم في داخل رجل مليء بالإيمان ! .

ومن كتاب حسين بيكار « رسم بالكلمات » الصادر عام ١٩٨١ نقرأ هذه المقطوعة الزجلية :

« سألوني إيه لون الأمل ؟ قلت من غير ما افكر

مادام الأمل هو الحياة يبقى الأمل أخضر

والغلّ نار جوه العروق ولونه لوم أحمر

والأزرق عشان لون السما بأحب الزراق أكثر

والاصفر لون الذبول عشان كده بكره الأصفر »

ولنستمع إلى شهادة الأستاذ أحمد رجب الصحفي بأخبار اليوم وزميل حسين

بيكار عنه :

« أستاذنا الكبير بيكار فنان مهذب جداً . إذا ألقى التحية على أحد قال له :

من فضلك صباح الخير . وإذا ردّ التحية قال من فضلك وعليكم السلام

ورحمة الله وبركاته . وإذا شكر أحداً قال من فضلك أشكرك ! .. ولم أره مرة واحدة

إلا باسم الوجه ، ولم أشاهده عمرى قد فقد أعصابه مرة ويقال - وهي رواية غير

مؤكدّة - إنه « ترفز » للمرة الأولى في حياته من ٢١ سنة ، ولكن صوته لم يرتفع ،

ولم يفقد ابتسامته الهادئة ، وكل ما قاله للشخص الذى استفز أعصابه يومها « من

فضلك عيب كده» ١. و«عيب كده» هي أكبر شتمة في قاموس بيكار فإن بيكار مثل نموذجي لشفافية الفنان ، ونظرة واحدة إلى لوحات بيكار ذات الطابع /الشاعري الشهير الذي تفرد به ، تعكس لك على الفور بيكار نفسه ، تعكس لك عالمًا شفافًا أسطوريًا حاليًا ينشد الأجل والأفضل والأكمل ! » .

ويلاحظ محمد بغدادى فى الحوار الذى أجراه مع حسين بيكار على صفحات مجلة صباح الخير فى ١٣ من أغسطس ١٩٨١ أن فى هذه المقطوعات الزجلية ترصد عين الفنان التشكيلى مواقف من الحياة ولكن تحاول أن تكتبها بالشعر . ثم يسأل الفنان بيكار : هل كان ذلك بوازع حبك للشعر أم للفن التشكيلى ، وأيهما تأكيد للآخر ؟ ويجيب حسين بيكار : « فى الحقيقة لا أستطيع أن أقول إننى شاعر ولكنى محب للشعر وأتذوقه . ولم أفكر إطلاقًا فى كتابته والمسألة كانت بالصدفة .. فى أحد الأيام طلبوا منى فى « أخبار اليوم » أن أرسم صورة وأكتب عليها تعليقًا ، ومرة بعد مرة بدأ التعليق يأخذ شكل سجع ، ثم تحول إلى الصورة التى أكتبها الآن . وأنا أحب حقًا الجانب الإنسانى الذى فيها . وأحس بأن الكلمة تكمل الرسم ، والرسم يكمل الكلمة فى هذه اللوحات » .

ومن منطلق الحب مضى حسين بيكار فى مقاله الأسبوعى بعنوان : « ألوان وظلال » يستخدم « الكلمة » لينجول بنا فى معارض الفن ومراسم الفنانين ويستعرض لنا أبرز الأحداث والاتجاهات الفنية . وقد تمكّن بذلك أن ييسّط المصطلحات الفنية ، ويذيب التعقيدات الحرفية فى لغة سلسلة تضىء القلوب وتهدى ، تقود ولا تستعلى ، ويمكن أن نقول بحق : إن حسين بيكار قد ابتدع أسلوبًا خاصًا فى الكتابة التشكيلية والنقد الفنى أمدّت الكثير من الفنانين بالشجاعة على المضى فى درهم الصعب ، وأفادت الناشئين بتوجيهات غالية ، وألقت الضوء على عديد من المواهب التى ستضج وتنبؤ مكانتها اللاتقة فيما بعده . ولعل أبرز

ما تتصف به كتابات حسين بيكار في هذا المجال يصدق عليه قوله في قصيدته  
الزجلية :

يا محرومين م الحب عندي لكم منه كم قنطار  
إن كان ورودكم دبلاتة أسقيها من دمعى أمطار  
وإن كان ودانكم شرقانة أبقى لها ناي ورق وطار  
وإن كان عيدانكم عطلانة راح اكون ريشة وأوتار  
وان كان جفونكم قلقانة قلبي المداوى والعطار .

وقد أشار تقرير منح حسين بيكار جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٧٩ لا إلى تفوقه في عدة فنون فحسب بل وإلى دوره المؤثر في النقد الفني والتوعية من خلال مقالاته الأسبوعية في الأخبار . والطريف في الأمر ان حسين بيكار عندما لم يجد ناقدًا يبادر إلى الكتابة عن معرضه الذي أقامه في المركز المصري للتعاون الثقافي الدولي بالزمالك في مارس ١٩٧٤ كتب ينقد نفسه . ولتقف عند معرض حسين بيكار هذا « وإنك لتدهش عندما يخبرك الفنان الكبير بأن معرضه هذا هو أول معرض منفرد لأعماله ، فقد كان يعتبر على الدوام أن المعرض مسئولية كبيرة إزاء الجمهور . وحسين بيكار يأتي في طليعة جيل كان شاقًا عليه ، وقد تلقى التعاليم الأكاديمية الصارمة ، أن يحقق تفرد ، على أن بيكار استطاع أن يشق طريقه إلى تأكيد شخصيته ، ويقدم منذ عام ١٩٤٥ أعمالاً وطيدة التكوين رقيقة الألوان . وتعتبر الأعمال التي برز بها بيكار حقًا تلك المناظر التي أبدعها في الخمسينات عن « الحصاد » و « جنى المحاصيل » تلك المناظر الريفية التي توصل فيها إلى قالب خاص به تمامًا جمع بين التبسيط والزخرفة ، بين الغنائية والرصانة ، مع أجواء أثيرة حاملة من عالم الشعر والباليه ، مع أن شخصه هم الفلاحون والفلاحات ، يعملون جميعًا في الحقل ، في تلك اللحظة التي يصل فيها الجهد الإنساني إلى غايته ،

وتتفرغ على الوجود سعادة عذرية وبركة سخية . وفي معرض حسين بيكار هذا المؤلف من اثنتين وأربعين لوحةً اختيرت - دون انتقاء على أى حال - من مراحل مختلفة من حياته الفنية ، نجد مناظر طبيعية تبدو فيها الألوان صارخة ومصرحة ويتجلى أنشغال « سيزانى » بالبناء المعمارى للطبيعة . وهذه مناظر صورها بيكار فى إحدى زيارته للحبشة ، كما نجد فى المعرض لوحات البورتريه التى يبين فيها تأثير بيكار بأستاذه أحمد صبرى المتوفى عام ١٩٥٥ ، وفى هذه البورتريهات تطالعنا حسان من زهرات المجتمع ، وبطل علينا وجه سيد درويش من الذاكرة وبورتريه آخر خيالى جمع فيه الفنان بين واقعية قسبات الوجه الحالم وتكعيبية ثنيات الثوب والوشاح الذى تتحلى به الفتاة الوافدة إلينا من عالم الأحلام اليومى . كما يستقبلنا فى صدر القاعة بورتريه مهيب للفنان ذاته يذكرنا ببورتريهات كل من رمبرانت وجويا لنفسه ، ويستوقفنا فى المعرض على الأخص ثمان وعشرون لوحةً من مجموعات لوحات بيكار التى صور منها المخرج الكندى جون فينى فيلمه التسجيلى عن معبد أبى سنبل . وفى هذه اللوحات تتجلى سيطرة بيكار التامة على صناعته وفنه . وكما كان المصرى القديم مهندساً قديراً وبناءً دقيق الملاحظة محكم التنفيذ ، متقن الأداء ، كذلك كان بيكار فى لوحاته هذه . وإنه لعمل مبتكر حقاً ذلك الذى أتاه بيكار فى هذا المضمار . فهو بواسطة قوة الخيال مستعيناً بشتى المعارف التاريخية استطاع أن يبعث الحياة فى حقبة كاملة من التاريخ موعلة فى القدم ، فبدت عيوننا نابضةً بالمشات من التفاصيل الطلية . وهذه المجموعة من اللوحات التى تربو على المائتين والخمسين لوحة من التجارب الفريدة فى حياتنا التشكيلية المعاصرة أولاً لأنها تثبت أن بإمكان الفنان أن يقدم عطاء سخياً إذا لم ينهر انبهاراً مبالغاً فيه بالتيارات الأجنبية . وثانياً لأنها تنبه الفنان إلى أنه بعد أن يتقن صناعته عليه أن يضع فنه فى خدمة شتى المجالات القومية .

## فى الوجه الإنسانى إغراء شديء :

زرت حسين أمين بيكار فى شقته الصغيرة الأنيقة بالزمالك مساء الثامن والعشرين من يوليو ١٩٧٧ . وفى حجرة الجلوس المتردانة بلوحات تطل علينا منها عيون ودود وأبتسامات حانية جلسنا نتحدث . ومن وقت لآخر يدخل قطه الأليف فيجوس فى الغرفة يقفز إلى حجر سيده حيث يرقد فى اطمئنان بضع دقائق ثم يقفز خارجاً من الغرفة . وقادنا الحديث إلى « البورتريه » . سأله :

– ما البورتريه ؟

فأجابنى الفنان الكبير :

– الإنسان يعرف غيره بالنظر إلى وجهه ، ولا تكتمل معرفته به إلا بالنظر إلى وجهه . ثم عرف الإنسان نفسه بالنظر إلى قسامته مرتسمة على صفحة الماء فى بحيرة أو غدير ثم على اديم المرأة . والإنسان ضدّ الفناء . ومن أجل ذلك لجأ إلى التحنيط ، وآمن بالبعث ورسم الوجه على التابوت ، وعمل للملوك التماثيل ، وأحدى وسائل تخليد الذات أيضاً البورتريه أو « الصورة الشخصية » ولكن الأمر لم يكن مجرد تثبيت للمعالم ، بل كان هناك عامل التسامى أيضاً . فما كان الفنان الفرعونى يصور الملك فى شيخوخته أو مرضه ، بل كان يلغى من صورته عيوبه وأمراضه ، كى يبدو على أجمل هيئة . وهنا دخل عنصر « التهذيب » وأصبح الفنان يبدع الشئ كما يجب أو كما يتمنى أن يكون . وبذلك أرتقى الفن إلى درجة أعلى ، ومن ثم تحقق فن البورتريه عندما أنتقل الفنان من مرحلة التسجيل إلى مرحلة الصقل .

– وما الذى يجذبك إلى البورتريه ؟

– فى الوجه الإنسانى إغراء شديء . وكمصور لا أقاوم هيامى بالوجه الإنسانى . إني لا أكفّ عن التطلع إليه ، والتعرف على صاحبه ، والغوص فى

أعماقه . وللبورتريه طرافة خاصة ، هى المعاشة ، واستخلاص أغوار الشخص الذى ترسمه ، ووضع اليد على « لزمات » هذا الإنسان وهذه لا تصل إليها الكاميرا عادة . إنك بعبارة موجزة تترقب اللحظة التى يتخلّى فيها من يريدك أن ترسمه عن الأتقنة التى يخفى وراءها كى تكشف حقيقته .

ولكن هذا ليس كل شىء ، فإن عليك أن تبني لوحةً تبقى كعمل فنى . هناك التلوين ، والنسيج ، وانسجام الألوان ، وغير ذلك من متطلبات بناء اللوحة ، ويجب ألا ننسى أن « الجوكنده » ذاتها - أشهر لوحة فى تاريخ الفن - بورتريه . ومن ينظر إلى صورة « الجوكنده » لا يعرف الشخصية المرسومة بذاتها ، ولكنه يستمتع باللوحة كعمل فنى .

- ألا يملّ فنان البورتريه من رسم الموضوع ذاته ؟  
- لن كان الفنان يرسم وجوهاً فحسب إلا أنه لا يملّ هذا الرسم ، لأن كلّ وجه عالم مستقل . ووراء الصفات التشريحية للوجه « شىء ما » وعلى مصور البورتريه أن يقتنص هذا الشىء ، ويودعه لوحته . وما أن يجلس أمامى الشخص الذى يريدنى أن أرسمه أجتاز لحظتى الرهيبة مع أنموذجى ، فأنى أكون أمام لغز غامض وعلى أن ألتقط طرف الخيط . وإنها لمسألة غريبة ومحيرة . ويمكن أن تقول : إنها لا تقلّ عن مغامرات المكتشفين . أحياناً نجد للإنسان لوناً ، لوناً أثيراً ، أو ترائياً ، أو وردياً . وهذا اللون هو الذى اجعله غالباً فى كل لوحة . ويعتبر اختيار المناخ الذى يتفق مع الشخص المصور خطوة هامة فى بناء لوحتى ، إن كلّ إنسان يفرض مناخاً لونياً معيناً . انظر إلى لوحة الأستاذ حسين فهمى .. ما الذى جعلنى أختار لها اللون البنى القرمزى ، بينما اخترت للوحة السيدة نجوى إبراهيم ، النجمة المشهورة ، اللون الأزرق الأثيرى ؟ إنه أمر توحى به إلى شخصية الذى أرسمه دون أن أستطيع

تعليل ذلك منطقيًا ، والواقع أن هناك تعليقات أخرى غير التعليل العقلي في العمل الفني .

- هل يضاقك أن تصور شخصًا دميمًا ؟

- لا يوجد شخص دميم وآخر غير دميم . هناك إنسان يستهويك أن ترسمه دون أن يكون جميلًا بالضرورة ، ولكن فيه عطاء تشكيليًا . فالجمال هنا ليس الجمال « الجنسي » بل الجمال الإنساني . إن بعض الوجوه مسطحة لا تعطى ولا تجذب بينما هناك وجوه معبرة تمنى أن تصورها حتى لو لم يطلب منك صاحبها ذلك .

- هل يمكن أن تعتذر عن رسم إنسان معين ؟

- هذا صعب ، لأن البورتريه فن من اصولياته أنه « بناء على طلب » وعلى

الفنان أن يعالج الموقف الذي يوجد فيه :

- وماذا من أصوليات هذه الفن أيضًا ؟

- لا يوجد في الدنيا - حتى أقبح القبحاء - من يقبل أن يرى نفسه مشوهًا .

ويستبعد الكاريكاتير في هذا المقام ، لأن الكاريكاتير ليس من فن البورتريه .

وبكل صدق إذ سألنا أحدًا : هل تحب أن تكون صورتك مشوهة؟ سيجيب

بالنفي . ومن ثم يبين مدى التزام مصور البورتريه ببعض القوانين الأخلاقية

والنفسية . وعلى ذلك فإنني لا أومن بالبورتريه « التكعيبى » الذى تتلاشى فيه في

النهاية سمات الشخص المصور ، كى تصبح اللوحة مجرد عمل فنى لذاته بعيد كل

البعد عن البورتريه ، لأن نكهة البورتريه ؛ إنك تكاد تريد أن تلمس بشرة

الشخص أو تصافحه أو تحتضنه أو تسمع صوته وهو يطلّ عليك من اللوحة

الصامتة التى رسمت له . إن البورتريه في نظرى « فنّ الحيوية » أو « التدفق

الحيوى » هذا هو البورتريه الجيد .

- هل يعنى ذلك أنه لا توجد مذاهب أو مناهج للبورتريه ؟



- هناك البورتريه السريالى ، والتأثيرى والحوشى والتعبيرى والتكعيبى ، ولكن البورتريه الذى أقدمه هو « البورتريه الملتزم » الذى يتحاشى « الشطحات » ، وأنا بطبيعتى « إنسان مجامل » على أن المجاملة ليست هى « النفاق » . وهذا ينعكس على البورتريه الذى أصوره . فمثلا أحب الإنسان الذى يقابلنى أن يقابلنى بوجه باش وليس بوجه مقطب . ولهذا فلأننى أثبت فى لوحاتى القيم النبيلة والجميلة فى الإنسان .. الحزن مثلاً أرسمه حزناً جميلاً . إننى استعير من الشخص الذى أرسمه الملامح التى تبجله ولكن كل ذلك فى إطار « الصدق » أيضاً .

- ماهو مدخلك إلى رسم الشخصية ؟

- إن المدخل الأول والأصلى إلى الشخصية التى أرسمها هى « أبعادها » وكما استطعت أن أضيف فى لوحى سمات مميزة لهذه الشخصية سواء من مهنتها أو مكانتها الاجتماعية أو مكوناتها النفسية كلما ارتفعت قيمة العمل كبورتريه . وفى كثير من الأحيان تحدث لدى عملية تغليب ، فقد يأتى إلى محام ولكن الانطباع الذى تعطيه لى شخصيته ليس ارتباطه بالمهنة قدر ارتباطه بالشعر أو بالأحاسيس الرفيعة . وفى هذه الحالة يحدث تأكيد لهذا الجانب ، ويتراجع فى لوحتى الجانب المهنى فيه . و « التغليب » عمداً نجرها حتى فى النسب التشريحية لأعضاء الجسم المختلفة ، فقد يحدث مثلاً أن نبرز الأنف ، أو تؤكد العينين أو حركة الحاجب فى ارتفاعه أو انخفاضه . إننى عندما يأتينى الشخص لأرسمه أجرى فى داخلى عمليات تقييم وتحليل لهذه الشخصية ، يمكن أن تسمى « مساومات تشكيلية » تتمثل فى تغليب عناصر على عناصر ، وإقصاء بعضها دون البعض الآخر ، حتى أحصل فى النهاية على عمل يرضى الشخصية ويرضىنى ، ويرضى هنا بمعنى أن تسعد دون أن تبخس بالقيم الفنية .

- ماذا قدمت فى بورتريهاتك ، وماذا تتعنى أن تقدم ؟



- أنا رجل عملي في بورتريهاتي ، لأن هذا مطلب العصر . ويبدو ذلك في اختيار حجم الصورة ، والحامة ، ووضع النموذج ، وتخفيض عدد الجلسات . وإني وإن كنت في أغلب لوحاتي قد صورت شخصية واحدة ، وفي وضع لا يتجاوز النصف العلوي من الجسم ، إلا أنني أتمنى أن أصور لوحات تتضمن الشخصية في وضع الجسم الكامل ، ولوحات تتضمن أكثر من شخص ، كلوحة تتضمن أسرة بأكملها من أب وأم وأولادهما . وكذلك أتوق إلى البورتريهات في الهواء الطلق ، كما فعل الانطباعيون ، كأن أصور فتاة في قارب على سطح النيل ، ولا أقصر على النموذج داخل غرفة . ولكن كل هذه آمنيات أرجو أن تتحقق ، فإن فن البورتريه فن غير محدود وواسع المدى وغير محصور بمكان أو زمان .

### الجمال لا يعني على الدوام الوسامة

تقوم الفكرة الأصولية في فن « البورتريه » على تلبية حاجة ملحة في النفس الإنسانية . وهذه الحاجة هي الرغبة الدفينة في مقاومة الفناء وإثبات الوجود . فهذا الفن إذن امتداد لغريزة حب البقاء وتسام بها ، وذلك بمحاولة تعدّي الزمن . وليس البورتريه كما يعتقد البعض انحداراً عن « نرجسية » تنوق إلى حبّ الظهور ، بل ظاهرة صحية في حياة الإنسانية تحقق ضرورة أصولية تستشعرها في أعماق أفرادها . ومما يؤكد انبعاث فن البورتريه عن الرغبة الانسانية في تجاوز الزمن وترسيخ الوجود أسطورة قديمة ترتبط بأصل التصوير عموماً . تقول هذه الأسطورة إن فتاة فقدت خطيبها في إحدى الحروب فقررت أن تحتفظ بصورته في ذاكرتها حية ، وإذا خشيت أن تنطمس معالم هذه الصورة بفعل ما يشوب الذاكرة من قصور قررت أن تحفر لحبيبها على الحجر صورة تكون أمام ناظرها في كل حين فلا يتطرق النسيان إلى ذكره أبداً .

وإذا كان فن البورتريه قد ارتبط قديماً بالملوك والقادة والكبار في مختلف الميادين ، إلا أن هذا الفن سار مع تطور الفنون جميعاً بتوسيع رقعة المستفيدين والمتدوقين . فصار «البورتريه» شعبياً بعد أن كان «أرستقراطياً» ولهذا فقد رأينا كثيراً من بورتريهات التصوير المعاصر تقدم لنا أناساً من أفراد الشعب العاديين ، مثل فلاح أو عامل أو مغنية أو بواب أو خفير . ولعلنا نذكر في هذا المقام بورتريه «موزع البريد» للمصور الهولندي الكبير فينست فان جوج ( ١٨٥٣ - ١٨٩٠ ) وكان زبائن المصور الفرنسي هنري روسو ( ١٨٤٤ - ١٩١٠ ) من أصاغر التجار الحرفيين . وما يروى عنه أنه كى يتوخى الدقة التامة في نقل صورة من يصوره كان يأخذ مقاساته ويدونها كما يفعل حائك الثياب .

وقد أثر تطور فن البورتريه على نوعية البورتريه نفسه ، وفقد كثيراً من مظاهر الفخامة والافتعال التي بدت في لوحات الملوك والقادة قديماً سواء بالنسبة للملابس أو البيئة أو الأجواء ، فليس بالإمكان تصوير فلاح أو خفير في وضع من أوضاع أولئك الكبار بملابسهم ونياشينهم ومظاهر الفخامة والأبهة المحيطة بهم . ولذلك اتجه البورتريه إلى البساطة والتواضع ، فصار ينقذ إلى القلب بسهولة دون حاجة إلى أن يسأل : من هذا الذى نواه مصوراً أمامنا ومامقامه في مجتمعه وزمانه ؟ وعندما ندخل إلى عالم البورتريه عند الفنان حسين أمين ييكار فإننا نقف أول مانقف عند لوحاته الشخصية التي رسمها لنفسه . وهذه اللوحات لا تقول لنا أنا الفنان ييكار أظالعكم بصورتى ، بقدر ماتقول ها أنا تلميذ أستاذى الكبير أحمد صبرى ( ١٨٨٩ - ١٩٥٥ ) وهل تذكرون صورتى التي رسمها لى أستاذى الراحل وأنا أمسك بالعود أعزف عليه ؟

كان أحمد صبرى أقدر مصورى المدرسة المصرية الحديثة في رسم البورتريه ، وقد حصل عام ١٩٢٩ على جائزة الشرف من جمعية الفنون الجميلة الفرنسية على

لوحتة الرائعة «الراهبة التي هي من أجمل لوحات البورتريه التي جادت بها موهبة فنان مصرى. وقد سار حسين بيكار على هدى أستاذه أحمد صبرى، وصار بدوره من أقدر مصورى الوجه الإنسانى ولعل معارضه الناجحة التي أقيمت بالقاهرة لإسهاماته فى هذا المضمار أبلغ دليل على ذلك. إن لفناننا القدير حسين بيكار إسهامات فى العديد من المجالات الفنية. وتطالعنا صحيفة «الأخبار» التي عمل بها منذ ترك منصبه كرئيس لقسم التصوير فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة صباح الجمعة من كل أسبوع بكلماته الجادة فى النقد التشكيلى إلى جوار رسم من قلمه مصحوب بأبيات من الشعر تنفذ إلى الصميم لرجاحتها وصدقها. وقد جمع مختارات من هذه الأبيات فى كتابه «صور ناطقة» الصادر فى إبريل ١٩٧٧. ولن نتكلم هنا عن إسهامات حسين بيكار العديدة الأخرى، وعلى الأخص فى مجال تزويد الكتب بالرسوم الرشيقة مثل تزيينه كتاب «ألف ليلة وليلة» الذى أصدرته فى طبعة عصرية «دار الشعب» بالقاهرة من عدة أجزاء، وهذه رسوم لا تغادر الذاكرة سريعاً لما توصل إليه حسين بيكار فيها من «قالب» تفرد به.

ولتجول الآن بين أعمال بيكار فى البورتريه، وستقع أنظارنا فى الواقع على «ألبوم» رائع من الصور لشخصيات جاءت كى يصورها الفنان. كثير منها شخصيات معروفة من أطباء (دكتور بهى الدين شلش)، وفنانين (مفيد جيد ويوسف فرنسيس وجمال السجيني) وأدباء (ثروت أباطه) ونقاد (ألفريد جناوى وكمال الملاخ) وبقية من زهرات المجتمع.

وإذا أردنا أن نتبع السمات الرئيسية لأسلوب بيكار فى فن البورتريه فإننا نجده يحذف فى هذه اللوحات الخلفيات تماماً ويركز الاهتمام كله على وجه الشخصية. ولا يضيف عادة «اكسسوارات» تومئ إلى مهنة الشخص صاحب الصورة أو عمله أو مكانته الاجتماعية أو انشغالاته أو حياته اليومية. على أن نمة استثناءات

قليلة على ذلك مثل لوحة جمال السجيني حيث صوره بيكار أثناء أدائه لعمله فتبين  
تواً أننا إزاء نحّات يعمل أزميله في كتلة من الحجر . أما في أغلب اللوحات فإن  
الذى يواجهنا في اللوحة هو الشخص مجرداً . ويعتمد بيكار في المعالجة على  
الأسلوب الواقعي البحت فلا تحتوى اللوحة على أى مقومات رمزية أو خيالية ،  
فأمامنا في اللوحة الشخص كما هو ، دون أدنى إيماءات مثالية أو فكرية أو عاطفية  
أو نفسية ، فالشخصية التى أمامنا لا تدلّ إلا على نفسها ، وعلى نفسها كفرد  
منفصل عن كل ما يحيط به .

وملاحظ الشخص المصور تبرز على سطح اللوحة بما يوضع عليه من خطوط  
قلمية ، أما اعتماد الفنان على اللون فيأتى في المرتبة الثانية من اهتمامه . ولكأننا  
نستمع من خلال حرفية بيكار إلى صوت المصور الفرنسى الكبير دومينيك انجر  
( ١٧٨٠ - ١٨٦٧ ) وهو يقول : إن الفنان الحق هو من يتقن الرسم ، أما التلوين  
فهو عامل مساعد يأتى لتعزيز الرسم ولا يقصد لذاته . وتفصح لوحات بيكار عن  
تمكّنه من قلمه وأستاذيته في استخدام الخطوط ، وهى أستاذية قلّ وجودها بين  
جيل المصورين المعاصرين ، ولهذا بدا بيكار متفرداً بهذه القدره التى يقصر عنها  
الكثيرون . فإن « البورتريه » امتحان عسير لقدرات الفنان الحرفية ، فهو مطالب  
بأن يترجم على سطح اللوحة الوجه الذى يراه أمامه . وكل ابتعاد عن الشبه أو  
إخفاق في نقله ينتقص من عمل الفنان ويقلل من قيمته ، ولهذا وصف فن  
البورتريه بأنه « فن صعب » يتحاشاه العديدون حتى لا تنكشف حقيقة قدراتهم ،  
فإمكانات الفنان على التصرف متاحة عندما يصور موضوعات أخرى غير الوجه  
الإنسانى ، أما إذا صور بورتريه لشخص معين ، فلما أن تكون لوحته صورةً لهذا  
الشخص أولاً تكون ، وذلك على قدر الشبه المستطاع تحقيقه .

ويصور حسين بيكار أغلب شخصياته جالسةً جلسةً مريحة وتعطينا — كما أعطت

الفنان من قبل - وجهها . ويكار ليس مصورًا مزعجًا لأنموذجه فهو لا يصور إلا ما يرضى الأنموذج أن يصور منه ، ولا يتسلل إلى الأعماق الدفينة للشخصية ليلتقط عللاً نفسيةً أو عيوبًا مخفية استطاعت الإرادة الظاهرة أن تكبتها وتضمهرها ، ولهذا فإن الأنموذج يستسلم في دعة ليكار ، مطمئنًا أنه لن يصوره إلا على ما يروق له هو أن يبدو في اللوحة ، بل وفي بعض الأحيان على صورة أفضل مما يبدو عليها . وليس ليكار عندما يرسم بورتريهاته أية انشغالات سيكلوجية الاستبطانية وهو عندما يغوص في الأعمال لا يغوص إلا بالقدر اللازم لالتقاط ما يكفي لبناء الشخصية على اللوحة . بل إن شغله الأوحده هو : كيف ينقل إلى لوحته أفضل ما يمكن أن يعطيه الأنموذج الذي يصوره ، وهو في هذا المقام أقرب إلى المصور الأسباني ديجو فلاسكويز ( ١٥٩٩ - ١٦٦٠ ) منه إلى مواطنه فرانثيسكو جويا ( ١٧٤٦ - ١٨٢٧ ) وهو ينقل ذلك إلى لوحته برعاية ولطف يوليها للأنموذج على الدوام ، ويطلق على ذلك « أدبيات فن البورتريه » فانشغال بيكار في بورتريهاته انشغال أبوى وجمالى في المقام الأول ، فهو يضع نصب عينيه أن يصور أنموذجه وسيما هادئا متوازنًا ، أى أن تحتل لوحته هيئة بهية الطلعة تواجهك في ألفة ، ولا يسعك إلا أن تبادها هذه الألفة ، فانت أمام شخصية أعطت أفضل ما عندها ، وبدت على خير ما بإمكانها أن تبدو عليه . ومعالجة بيكار لشخصياته معالجة رصينة ، أتيقة رائقة ، وهو عطوف على نماذجه ، محب لها ، لا يعنى إلا أن يصور جوانب الجمال فيها . وهذا الجمال على أى حال لا يعنى الوسامة على الدوام ، فقد يكون جانب الجمال الذى يلتقطه في الشخصية ذكاءها الذى يلمع في عينيها وابتسامة شفيتها ، وقد يكون وقارها ، أو قوة عزيمتها ، أو طبيعتها وتفانيها من أجل الخير . كل ذلك يلتقطه بيكار من وجه الأنموذج الذى يصوره ، وليس ذلك بمستغرب ، فان الوجه مرآة القلب . والقلب قنديل من العينين على الأخص يضيء . وتكتسى لوحاته

بشفافية مميزة . وقلما يعتمد ييكار إلى استخدام الخطوط المستقيمة الحادة ، بل يميل إلى الخطوط الانسيابية الدائرية مما يمكنه من أن يضفي على شخصه مايريده من حنو ونعومة وامتلاء . وإن كان كل ذلك لم يمنع من أن تكتسى اللوحات في بعض الأحيان بقولية تتسبب في جمودها .

## المحتوى

### صفحة

إهداء .....	٥
ما الجمال ؟ هل هو نفاق اجتماعى ؟ .....	٧
الروالى والحقيقة المرنىة .....	١٦
هل تسمح بالتقاط صورتك ؟ .....	٢٤
شمعة فى ظلمات الحىاة .....	٣١
عصفور يغرد فى غابة الفن الحديث .....	٣٨
دفعت سعادتها ثمنا لفنها .....	٤٣
مشبطات فى حىاته .....	٥٣
نفائس جمالية .....	٥٨
الفن فى عالمنا .....	٦٨
الخطوات الأولى للتجريدية فى التصوير المصرى الحديث .....	٩١
وجه الإنسان .....	١٠١
الذى رسم جنازته .....	١١٨
الطبيعة تغنى .....	١٢٧
صراع التعادل .....	١٣٣
مصور الجميلات .....	١٣٩





## كتب أخرى للمؤلف في الفنون التشكيلية

من رواد الفن الحديث	الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٥
خمسة رسامين كبار	دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - ١٩٦٨
العين العاشقة	الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩
التعبيرية في الفن التشكيلي	دار المعارف - ١٩٧٩
حصار الألوان	الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩
الفن الحديث ؛ محاولة للفهم	دار المعارف - ١٩٨٢

رقم الإيداع	١٩٨٣/٣٠٣١
الترقيم الدولي ٩٧٧-٠٢-٠٤٨٠-٣	ISBN

١/٨٢/١٦٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

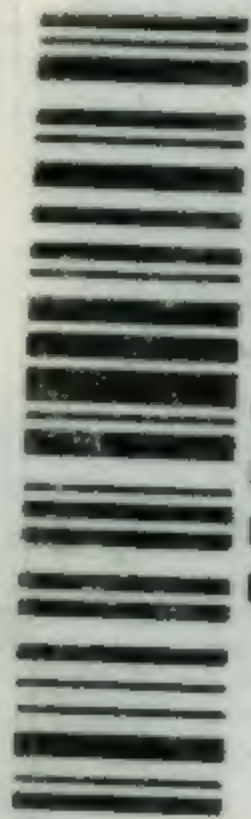




8.0422/0.1

2.1

Bibliotheca Alexandrina



0331499

